

Olimpia Berca

Despre maestri

Editor: Eugen Dorcescu
Redactor: Marcel Tolcea

Pe coperta a IV-a: Portret în cărbune de Guy Costinescu,
Mangalia, 1972.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
BERCA, OLIMPIA

Despre maeștri / Olimpia Berca. – Timișoara:
Mirton, 2003
196 p.; 21 cm
Bibliogr.
ISBN 973-661-144-2

821.135.1.09

© 2003 Editura Mirton și Olimpia Berca.

Olimpia Berca

Despre maestri



Editura **MIRTON** Timișoara
2 0 0 3

Motto:

*În țara, cu feți-frumoși, cosânzene, cu
zgrițori și păsări măiestre,
scriitorului – când ajunge bătrân și sărac –
i se spune «maestre».*

*Sărac a fost el, nu e vorbă, și
când era tânăr. Atunci, pentru o pâine,
ori muncea ca un rob, ori se gudura la
vreun ștab, ca un câine.*

*Acum, maestru fiind, nimeni nimic nu-i
mai dă, nimeni nimic nu-i mai cere;
poate să se incinereze cât vrea în
cuvânt, poate să se îngroape definitiv în tăcere.*

*Pâinea rămâne pe raft, din sticla de
vin nu mai picură nici măcar câte-un strop.*

*În țara
lui jumătate-de-om-călare-pe-jumătate-de-
iepure-șchiop.*

Eugen Dorcescu

Elemente ale simbolismului în lirica lui Arghezi

„Simbolul există de când omul; e-n natura celui ce exprimă să simbolizeze“! „Ideea are nevoie de plastic pentru a fi exprimată“, nota Tudor Arghezi în 1904 (*Vers și poezie*), surprinzând o trăsătură intrinsecă structurii poetice în general, aceea de a descoperi analogii între obiecte și fenomene și de a le da un înțeles general uman. În acest sens capacitatea de a construi „simboluri“ poate fi identificată la poeții cei mai îndepărtați în timp. Intervenind aproape constant în arta universală, „simbolismul“, adică facultatea specifică de a stabili raporturi de natură analogică între imagini, generalizări și substituiri imposibile la nivelul realității obișnuite, nu reprezintă o noutate pentru momentul considerat îndeobște ca *simbolist*. Originalitatea acestui moment rezidă în alte trăsături și, dacă exacerbaria simbolului a făcut ca reprezentanții respectivei etape să rămână individualizați sub numele de simbolisti, titulatura curentului nu exprimă, în întregime, specificul său. Mai mult chiar, putem distinge printre altele, un „simbolism“ al producțiilor medievale, unul propriu romantismului și, în sfârșit, un „simbolism“ al școlii *simboliste*. Și dacă, până la un punct, ca mod de construcție, aceste aspecte ale unui mijloc înrudit de reprezentare se suprapun, în cele din urmă, direcția spre care tind le diferențiază tranșant. Simbolul curentului *simbolist* rămâne ca o crâncenă căutare de sine, o modalitate specifică de autoexprimare, în timp ce în „simbolismul“ medieval descifrăm sensurile transcendente ale mitologiei creștine, iar în cel romantic, de cele mai multe ori, aspirații general umane: „...Simbolismul lui Mallarmé – și acela al școlii simboliste de asemenea – e în special un lirism întors spre sine“... „În timp ce simbolismul romantic, acela al epocii *lamartiniene* și *hugoliene* caută în materia legendară sau

lirică simboluri ale umanității“ (Albert Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, Gallimard, Paris, 1926, p. 94).

Această perspectivă spre interior, năzuința de a exprima zonele cele mai intime și mai adânci din natura umană, neputința de a concretiza ceea ce poeții înșiși considerau, în cele din urmă, inexprimabil, iată premisele care generează întreaga originalitate, ideatică și artistică, dar și criza profundă ale simbolismului.

S-a statornicit, din comoditate, obișnuința de a taxa „simbolistă“ o anumită etapă a creației argheziene, care, în măsură mai mare sau mai mică, utilizează elemente, ținând, mai ales, de formula artistică. Frecvența cu care astfel de argumente revin în referirile la ciclul *Agate negre* (în special) le-a banalizat și fetișizat oarecum. În contextul respectiv se citează foarte mult „cazuri“ de formalism, muzicalitate căutată și pur exterioară, simbolistica pietrelor scumpe, abundența neologismelor rare, cadrul etc., neglijându-se adevăratele legături, de afinitate artistică și intelectuală, din teama ca nu cumva faima de „decadent“ a curentului să impieteze asupra personalității poetului. Or, simbolismul, cu toate tarele sale filozofice, a dat literaturii universale câteva nume ilustre și la timpul său a ridicat o baricadă de la înălțimea căreia, cu toate erorile, poeți ca Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Maeterlinck, Bacovia, Macedonski și chiar Tudor Arghezi și-au exprimat răspicat nonconformismul, s-au afirmat cu un autentic spirit de frondă.

Într-o astfel de perspectivă două ar fi direcțiile pe care simbolismul se organizează în lirica argheziană: *una de exterior, alta de esență*.

Numind „exterioară“ o fațetă a simbolismului în poezia lui Tudor Arghezi, nu ne gândim numaidecât la elementele exclusiv de formă artistică, ci la acele trăsături care, neintegrate organic în opera poetului, țin mai degrabă de influențe periferice și temporare, de un *anumit mimetism literar*, curând depășit. Aici s-ar încadra, în primul rând, ciclul *Agatelor negre*,

care rămân în cele din urmă simple piese de exercițiu poetic pe laitmotivul formal al simbolismului. În această categorie, a simbolismului de suprafață, s-ar integra următoarele aspecte: *subiectul liric*, *mediul* în care se consumă conflictul liric și *atmosfera* dominantă.

Izvoarele materialului lexical și *zonele afective* pe care le implică.

Tonalitate cromatică, muzicalitate, elemente de prozodie etc. O cât de sumară lectură, nu numai a *Agatelor negre*, ci și a *Cuvintelor potrivite* și chiar a ciclului *Versuri de seară*, ne aduce o recoltă neașteptat de bogată pe această linie.

E prezentă poezia parcului, cu despărțiri nostalgice, cu sentimentul dureros al sfârșitului, al inutilității, cu senzația încetinirii ritmurilor, a destrămării și incertitudinii: *Melancolie, Târziu de toamnă, Toamnă, Oseminte pierdute, Despărțire, Sfârșitul toamnei, Din nou (Cuvinte potrivite)*.

„Prin singurătatea lui brumar/Se risipește parcul, cât cuprinzi,/Învăluit în somnul funerar/Al fumegoaselor oglinzi“ (*Târziu de toamnă*) sau: „Iubirea noastră a murit aici,/Tu frunză cazi, tu creangă te ridici“ (*Oseminte pierdute*). De reținut surprinderea aspectelor decrepite, cenușii ale anotimpului, prin excelență cântat de simboțiști.

Poezia gării, cu plecări fără întoarcere, cu melancolia unor iubiri neîmplinite și prea mult prelungite, cu participarea mută a decorului citadin, e și ea prezentă: „Când am plecat, un ornic bătea din ceață rar,/Atât de rar că timpul trecu pe lângă oră./I-am auzit întâia bătaie amândoi,/Pierzându-se-n noiembrie prelungă și sonoră/... Cu limbile-i oprite pe palidul cadran/Ne-a urmărit plecarea, de sus, ca o fereastră/De casă părăsită...“ (*Despărțire*).

Natura e surprinsă în momentele ei de destrămare, toamna, sau seara, când contururile își pierd stridența și crepusculul topește volumele, dându-le forme ciudate și incerte: „Am luat ceasul de-ntâlnire/Când se turbură-n fund lacul/Și-n perdeaua lui subțire/Își petrece steaua acul“ (*Melancolie*).

Regăsim, apoi, poezia interiorului, a obiectelor casnice mărunte care au o viață proprie (*Inscripție pe un pahar, Gravură, Poartă cernită*). „*Piulița de aramă/Lucește ca un astru solitar*“ (*Poartă cernită*). Dar, dincolo de un anumit farmec incontestabil, pe care geniul arghegian l-a grefat pe aceste versuri, dincolo de realele valori prozodice, poeziile în discuție rămân, în esență, străine de spiritul creativ al lui Tudor Arghezi și, chiar dacă poezia lucrurilor mărunte, din preajma existenței de fiecare zi a omului, va fi reluată mai târziu, poetul „boabei și al fărâmei“ îi va da cu totul alt sens.

Simbolismul a fost cu precădere literatura mediului citadin; implicit lexicul simboलिष्टilor abundă în neologisme (nu rare sunt cazurile de abuzuri și de stridențe verbale, iar Minulescu rămâne în acest sens un exemplu). Tudor Arghezi, în afara accidentalei evadări din *Agate negre* („*O singură rază fugară să spânzure-n gol/Albastră, cu-o stâncă de argint de reflex,/Și vecinic să-mbrace cu nimb circumflex/Tăcerea prin care va curge domol/Visarea cetăților arse...*“), s-a menținut mereu pe aceleași poziții de stringentă sobrietate lexicală. „Simbolismul“ său lexical, atât cât este, rezidă în altceva. Este vorba de preferința pentru anumite cuvinte, cărora poetul le atribuie potențe sugestive „în sine“. În acest sens, până la un punct, Tudor Arghezi a mers pe linia mallarmeeană, încercând să smulgă cuvântului izolat virtuți expresive. Deși nu-i este străină nici sugestia contextuală, cultivată printre alți simboलिष्टi și de Baudelaire.

Această supraprețuire a cuvântului luat în sine acordă în unele poezii pronumelor nehotărâte, *sintagmelor cu sens de pronume nehotărât* sau *adverbelor cu valoare nedefinită* un prestigiu special. De reținut și caligrafierea uneori cu majuscule, procedeu prin excelență simbolist: „*Te cânt și-acum din depărtare,/Necunoscut, ascuns, și tutelar./.../Să știu, trecând prin timp călare/Nici cine sunt, nici cine ești. Copacul darnic cu găteala lui,/De sus își pierde foi de-argintărie/Căzând în drumul Orișcui,(Din drum)* sau: „*Semeni leit*

și te-am văzut cândva/Cu Cine știe sau cu Careva (Mi se pare...). Toate aceste vagi determinări (*careva, cândva, necunoscut* etc.) sunt utilizate pentru capacitatea de a trimite spre un univers ambiguu, unde senzațiile, amestecate, sunt ghicite doar, de a naște în noi un farmec tulburător, ca în tablourile crepusculare. Interesantă este, însă, ponderea pe care procedeul o capătă în poezia *Duhovnicească*. Aici pronumele nedefinit, ridicat la prestigiul unui simbol (conștiința sau remușcarea, nepercepută clar, intuită doar), are o valoare sugestivă remarcabilă, înglobându-se perfect în atmosfera generală foarte contorsionată. Evocând temperatura dramatică ridicată la care se consumă trăirile, pronumele relativ (*cine, care*), alternat cu cel nedefinit, *cine știe cine*, exprimă foarte precis starea de spirit tulburătoare în care se zbate eroul liric: „*S-ar putea să fie Cine știe Cine.../care n-a mai fost și care vine*“ (*Duhovnicească*). Tehnica aluzivă, cultivată de simboțiști, nu ca o gratuitate, ci cu scopul respectării unui punct de seamă din programul lor artistic, cu scopul de a exprima inefabilul, stările afective nebuloase, trăirile sau senzațiile indescifrabile, aduce și în poezia argheziană unda sa de parfum prin lexicul de o anumită factură (neologizant): „*O sărutare fără spasme,/O-mbrățișare solitară/Și corpuri limpezi de fantasme/Din care setea seculară // Să verse vinul sideral/În arșițele caverne*“ etc. (*Dedicăție*).

Cuvinte ca *toamnă, parc, singurătate, somn funerar, tristețe, boschete, mormânt, lințolii, bolnav, sideral, fantasme* etc. revin des în poezia unei perioade, cu întreaga lor claviatură afectivă deprimantă. Poemul *Sintaxă ritmică* (subliniem titlul, dator unui anumit program estetic) reprezintă în întregime un exemplu în acest sens.

Am mai menționa predilecția pentru un registru coloristic specific (cuiburi *albe*, perini *albe, palide* oseminte, apele *negre, palid* așternut, păsările *negre*, corăbii *negre*), pentru florile exotice, în oarecare măsură (glicina, nenufarul), pentru pietrele scumpe (*perle* lichide, lapte de *opal*, martor de *smarald*), sau virtuozitatea auditivă

a unor versuri cum sunt următoarele: „*Morți în crucea nopții? Nu cred./Totuș, clopote, ca-n bură./Gângăvesc./Clopote de lemn, cu putred/Glas, jelesc./Și gândirea-i arătură/Peste care boi de zgură plugăresc*“ (*Morți în crucea nopții*). Remarcăm, alături de asonanțe, rima interioară: *arătură, zgură*.

A doua direcție a simbolismului în poezia lui T. Arghezi, cea de esență, ține exclusiv de sistemul de gândire al poetului, de poziția sa față de lumea exterioară și, ceea ce este mai important pentru discuția noastră, față de lumea interioară. Această direcție simbolistă e cea mai fructuos reprezentată în opera marelui poet, ea a generat o bună parte din lirica filozofică (v. *Cântare omului*).

Întregul sistem de referințe (*concepția de viață, poziția față de propriul eu, specificul percepției figurate și al transfigurării metaforice*) al direcției respective întărește ideea că aceasta este „*ipostaza în care T. Arghezi poate fi declarat ca având reale afinități cu simbolistii*“ (de etapă, desigur), nu însă „*prin exprimare pe cale mai mult de sugestie*“ a unui „*fond sufletesc muzical*“, cum susținea E. Lovinescu, ci printr-o „*psihologie socială și artistică asemănătoare, a neînțeleșilor, siliți, după credința lor, să rămână izolați pentru că depășesc veacul*“ (Ov.S. Crohmălniceanu, *Tudor Arghezi*, ESPLA, p. 115).

În această „*direcție*“ *delimităm atitudinea artistică: viziunea despre imaginea artistică* (metaforă sau simbol), *structura imaginii, sferele realității implicate în imagine, interferența imaginilor* (sistemul de sinestezii și corespondențe) și, în sfârșit, *atitudinea filozofică*.

Măsura în care lirica argheziană a răspuns mai profund rezonanțelor simboliste ne-o poate da analiza imaginii, înțelegând prin aceasta natura reprezentărilor, pe de o parte, metafora sau simbolul, pe de alta. Fără să fie ceea ce se cheamă un imagist, Tudor Arghezi are, mai ales pentru perioada primelor creații, o anumită vocație a viziunilor metaforice.

Metafora simbolistilor, dincolo de varietatea și bogăția generate de specificul fiecărei personalități — cum am mai spus —, se

individualizează prin caracterul ei „ermetic“ și sinuos, reprezintă răsucirea perpetuă spre interior, în căutarea propriului „eu“, sau, în descifrarea „sufletului“ lucrurilor și al fenomenelor, a esenței lor ultime. Ideea reprezintă o vizibilă prelungire a filozofiei platoniciene. Totuși, metafora (în general imaginea) argheziană — ne referim desigur la anumite poezii — concretizează căutarea „de sine“ a poetului, tulburătoarea călătorie a individului în universul contradictoriu și complex al conștiinței sale. Numai că, în timp ce pentru simbolistii francezi, Mallarmé și P. Valéry, în speță, poezia reprezintă un „joc“ (*„jeu, mais solennel, mais réglé, mais significatif; image de ce qu'on n'est pas d'ordinaire“*, Valéry, *Littérature*), un mijloc de a se reconstrui pe sine, de a domina „haosul intim“, de a conferi o formă și un stil unui domeniu, căruia prin excelență îi lipsește ordinea¹ —, pentru Tudor Arghezi poezia reprezintă un act grav de exprimare sinceră a zbuciumului și incertitudinilor, un mijloc de căutare a echilibrului interior. Tocmai de aceea, dacă în cele din urmă simbolistii ajung la concluzii iraționale (*Il n'y a rien de si beau que ce que n'existe pas*“, spune P. Valéry, *Au sujet d'Adonis*), Arghezi exclamă, conștient de biruința spiritului uman asupra naturii exterioare și a dușmanilor din propria conștiință: „E timpul... Tu omule și frate, să-ți fii stăpânul tău“ (*Cântare omului*).

Colocviu perpetuu, cu propriul eu, imaginea metaforică sau simbolică argheziană, din o seamă de poezii, ia, ca atare, forme specifice. Individul este izolat într-o societate care îi repugnă. De aici, universul său intim e simțit ca un sanctuar zăvorât. Metafora izolării (poetul izolat, rupt de lumea exterioară este și o ipostază predilectă a simbolistilor) apare de cele mai multe ori sub forma unei încăperi închise, despărțite de restul mediului. Materialul lingvistic implicit e împrumutat din domenii care exprimă prin excelență ceva ferecat, separat de exterior.

Semnificativ e următorul vers din *Rugă de seară*: „Te răspândește – să mă smulg,/Să cad ca un aerolit/Scăpat din circuit“.

În însingurarea sa, eul caută înfrigorat suportul existenței și zăbovește îndelung pe urmele eternelor ei valori. Terenul e alunecos și poetul se împotmolește în incertitudini sau sentimente contradictorii. Dar în acest zbucium cunoașterea e concepută drept ceva esențial, inseparabil de cerințele vitale ale omului. De aici, procesul cunoașterii e pus în analogie cu cel al hrănirii și metafora lui e „blidul”: „*În blidul meu, ca și în cugetare/Desprins-am gustul otrăvit și tare*“ (Psalm).

Reculegerea, autocontemplarea, atât de dragi poeților simboțiști, nu sunt străine liricii argheziene. Autocontemplarea simboțiștilor, care sintetizează, până la un punct, o atitudine de revoltă și neadeziune, duce la conștiința continuității rasei prin poezi. Poetul este exponentul generațiilor anterioare, are datoria de a prelungi istoria umanității. Ideea apare la Mallarmé (*Prose*) și o regăsim și la Tudor Arghezi în *Denie cu clopote sau Arheologie*. „*Nu-s prin urmare-nstrăinat/Pe totdeauna de trecutul meu./Mai e nădejde, mai e mângâiere./Mai colindă o umbră albă în tăcere*“ (*Denie cu clopote*) sau: „*Și câte-odată, totul se deșteaptă, ca-ntr-o furtună mare ca Tăria./Și-arată veacurile temelia./Eu priveghez pe ultima lor treaptă*“ (*Arheologie*).

Un important punct al programului artistic al simbolismului (Rimbaud, Baudelaire – mai ales) îl constituie sistemul de corespondențe.

M. Raymond, în lucrarea citată, stabilește trei planuri ale echivalențelor ce se nasc între imagini și reprezentări în lirica lui Baudelaire: între datele diverselor simțuri (sinestezii); între subiectul care contemplă și obiectul contemplat și între macrocosmos și microcosmos.

Vom încerca fixarea lor după tipologia respectivă și în poezia lui T. Arghezi.

În ce privește primul sistem de echivalențe, cel al sinesteziilor, sunt foarte numeroase și diverse exemplele în lirica argheziană. În

Morgenstimmung, senzația auditivă, la rândul ei, metafora unei trăiri, este transpusă, întâi, în senzație olfactivă, apoi în impresie sonoră: „*Cântecul tău a umplut clădirea toată,/Sertarele, cutiile, covoarele,/Ca o lavandă sonoră*“. Metafora cunoașterii elevate, „cerul“, se convertește, când idealurile se dovedesc false, în senzație gustativă: „*Cerul la gust i-ajunge ca un blid/Cu laptele amar și agurid*“ (*Heruvim bolnav*). Altă dată inefabilul se materializează în imagini vizuale și olfactive: „*Parfumul umbrei și cenușa lui,/Nimicul nepipăit să-l caut vrui/... Am răscolit pulberi de fum*“ (*Cuvânt*).

Nu arareori epitetul moral este atribuit obiectelor, care, de fapt, reprezintă metafore ale unei trăsături umane: „*Tu nu ești frumusețea spiralelor candido/În ochi tu nu duci moartea și perlele lichide/În cari rășfrâng misterul vâpăilor livide*“ (*Tu nu ești frumusețea...*); sau iată în sfârșit două exemple „clasice“ de sinestezii: „*Când pasul îmi purcede prin grădină/Furiș, ascult, în noaptea sunătoare,/Murmure cu silabe de lumină/Și vorbele de ceață și răcoare*“ (*Interior de schit*) și „*În cer/Bate ora de bronz și de fier/Într-o stea/Bate ora de catifea*“ (*Ceasul de apoi*).

Mult mai interesant este, însă, cel de al doilea plan de echivalențe: trăirile se convertesc în imagini, iar senzațiile subiectului substituie obiectul liric. Semnificativă din acest punct de vedere mi se pare analiza grupajului de poezii erotice din *Versuri de seară*. Sentimentul de dragoste al poetului nu poate concepe iubita decât integrată în obiectele cotidianului, contopită în peisajul zilnic. În felul acesta se efectuează o transpoziție și o substituie de senzații. Sentimentul de iubire este înlocuit prin senzația de acalmie pe care obiectele universului de fiecare zi o trezesc în sufletul poetului: „*Vrei tu să fii pământul meu/Cu semănături, cu vii, cu heleșteu,/Cu pădure, cu izvoare, cu jivini?*“ (*Logodnă*). Sentimentul e perceput nu mental, ci senzorial: „*Pășunea mea tu să fii/Cu păpădii/Eu să fiu boul tău, alb și nevinovat/Care te-aș fi păscut și te-aș fi rumegat,/Pe înserate,/Pe copitele îngenunchate*“ (*Mirele*).

Spuneam că una din coordonatele de seamă care îl leagă pe Tudor Arghezi de simbolişti, temporar, desigur, este atitudinea filozofică din unele poezii. Este vorba de o anumită poziție față de problemele mari ale vieții, tradusă liric în poezii ca *Nehotărâre*, *Între două nopți*, *Restituiri*, *Portret*, *Denie cu clopote*, *Rugă de vecernie*, *Rugă de seară* și în ciclul *Psalmilor*. Este o postură care ni-l dezvăluie pe marele poet ca pe o ființă contradictorie, o conștiință dramatică dedublată între teluric și ceresc, între „credință și tăgadă“. Este ipostaza în care opera literară a simboliştilor i-a imortalizat cu precădere. Vorbind despre Baudelaire, J.P. Sartre (*Baudelaire*, Les Essais XXIV, Gallimard, Paris, 1947) spunea: „... omul baudelairian este interferența unei duble mișcări, opuse, dar în același timp centrifuge, din care una se îndreaptă spre înălțimi iar a doua spre pământ“, iar Baudelaire nota undeva: „*Il y a dans tout homme à toute heure deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan*“. Observația, dureroasă prin luciditatea ei, a făcut-o și T. Arghezi: „*O zi mărunți, o noapte aprinși cu foc de aștri,/Când răstigniți, când slobozi și mari și-adesea mici,/Păstori de crizanteme, profeți pentru furnici*“ (*Poate că este ceasul*). Iată și portretul pe care poetul însuși și l-a făcut: „*M-am zămislit ca-n basme cu șapte frunți și șapte/Grumaji și șapte țeste./Cu-o frunte-n soare, cu celelalte-n noapte/Și fiecare este/Și nu este./Sunt înger, sunt și diavol și fiară și-alte-asemeni/Și mă frământ în sine-mi cu taurii-n belciug*“ (*Portret*).

Desigur că aceste câteva observații nu epuizează subiectul pe care ni l-am propus, nici sub aspectul influențelor, „exterioare“, nici sub cel al unor filiații de esență, transformate. Susținând că elementele simboliste de diverse intensități și nuanțe sunt destul de numeroase în opera lirică a lui Tudor Arghezi nu intenționăm să-l definim pe marele poet drept „un simbolist“. Personalitate artistică de o neobișnuită complexitate, Tudor Arghezi nu suportă tipare; operația

delimitării creației sale (fie chiar parțial) la un curent sau la o școală comportă riscurile diminuării.

Orizont, 1965

1. Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, 1952.

Procedee de evocare în poezia lui Șt.O. Iosif

Pasiunea pentru trecutul istoric se manifestă de timpuriu în sufletul lui Șt. O. Iosif. „*Mie-mi place tare să citesc scrieri istorice și cu deosebire tot ce este scris într-un stil popular*”¹, nota poetul în corespondența sa. În clasa a treia a gimnaziului din Brașov compune o poemă epică, *Mihai Viteazul*, pe care o publică în revista sapirografiată „Păcăleandru”, scoasă de colegul său de clasă Radu D. Rosetti², iar în 1890, la 15 ani, încearcă o nuvelă inspirată din revoluția de la 1848 și o dramă istorică, *Moartea lui Grigore Ghica*³. Interesul pentru istorie rămâne o constantă a operei lui Iosif; el se concretizează în sonetele scrise la Paris (*Cronicarii*, *Boierii*, *Răzmerița*, *Lăutarul*, *Haiducul*, *Domnița*, *Cârlova*, *Șincai*), în baladele *Cântec vechi*, *Novăceștii*, *Pintea*, *Gruia*, *Somnul lui Corbea*, iar în 1904, cu prilejul comemorării lui Ștefan cel Mare, la Putna, în poemul *Din zile mari*. Semnificativ este faptul că unele „patriarhale”, precum și poeziile de inspirație folclorică sunt dominate și ele de lirismul evocării, semn al obsesiei pe care trecutul îl exercita asupra lui Iosif, după cum traducerile, predilecția pentru baladă și transpunerea în românește în 1913 a piesei istorice *Wilhelm Tell* de Schiller ne indică aceeași fascinație pentru trecut.

În funcție de viziune, elemente compoziționale, trăsături stilistice și de versificație, poezia de evocare istorică a lui Iosif ar cuprinde:

– pe de o parte, evocările de atmosferă, cu un limbaj dominant liric, poezii, cele mai multe sonete, în care istoria nu e o succesiune

de evenimente, ci muzica difuză a unor stări vagi sau sugestie. Aproape întotdeauna aceste poezii ne prezintă portretul simbolic al unui tip exemplar, *boierul*, *cronicarul*, *cobzarul*, *lăutarul*, *domnița*, *haiducul* care, în concepția scriitorului, sintetizează valorile morale ale trecutului;

– pe de altă parte, baladele, cu un limbaj dominant epic, verbal, în care se evocă luptători pentru dreptate, semilegendari (*Pintea*, *Gruia*, *Novăceștii*, *Corbea*), sau altele, în care tema istorică ia forme clare, cu evenimente și personaje existente în trecut (*Ștefan cel Mare*). Figurile istorice nu mai au aici o valoare abstract generală, ci una concretă, conturată prin fapte.

Primul ciclu reflectă esența romantic sămănătoristă a gândirii poetice a lui Iosif, cel de al doilea filiația autohtonă, folclorică. În felul acesta poezia de evocare istorică se așază pe două coordonate: una cultă, cealaltă populară.

1. În poeziile din prima categorie, Iosif nu reconstituie trecutul prin datele sale precise. El are o „viziune” a trecutului. „*Continuitatea națională este la noi mai mult internă decât externă, mai mult un lanț de suflete decât transmisiune de bunuri*, observa Tudor Vianu, *poate de aceea în creația lui Iosif istoria este legată mai mult de o stare spirituală și de natură decât reconstituită din obiecte, monumente, costume, unelte, arme*“.⁴

Atitudinea sa nu este de meditație lucidă asupra sensului evenimentelor, ci de reverie. Scriitorul, nefiind un gânditor, un filozof al istoriei, cum fuseseră mai demult Bălcescu sau Eminescu sau cum era contemporanul său Iorga, este un *poet al istoriei*. Elementele din care se constituie cadrul sunt generale, legate de noțiunea abstractă de istorie, de ceea ce reprezintă trecutul oriunde și oricând. Culoarea locală e inexistentă. Curți vechi, în ruină, bolți surpate, lumina crepusculară formează cadrul exterior în care trăiesc personaje tot atât de generale: voievodul, cronicarul, boierul, lăutarul.

Principalul procedeu de evocare este aici *stilizarea*. Tehnica stilizării constă în folosirea unor mijloace complexe de sugestie și simbolizare care au în vedere toate aspectele artei literare: narațiunea, descrierea, portretul, lexicul, morfologia, elementele de compoziție, figurile și versificația.

Narațiunea nu urmează cursul fluid, continuu, al realității, ci se compune din notații prinse în fugă. Impresia de fragmentare se realizează prin acumulări de propoziții cu o structură nu prea complexă, juxtapuse, ca într-o enumerare. Fiecărei propoziții îi corespunde un tablou:

„Frânturi de oaste-aleargă pe-apucate.

Ard satele... Departe se năzare

Un greu convoi cu strigăt de pierzare

Prin pâlcuri lungi de praf întunecate.

Se zguduie pe stâlpii șubrezi podul...

Străinătatea lacomă le-nghite...

Năuc se uită-n urma lor norodul —

Plâng la răspântii mame despletite!“

*Răzmerița*⁵

Relatarea, fragmentată astfel, cuprinde doar câteva elemente esențiale din momentul evocat. Avem de a face cu un fals epic, în care descrierea și nu povestirea ocupă primul loc, un epic ce sugerează și nu relatează.

Situarea temporală a evocării este unică și uniformă. Aproape întotdeauna verbele sunt la timpul prezent. Plasarea acțiunii trecute în prezent șterge distanțele, actualizează evenimentele, sugerând imprecizia datării. Evocările sunt astfel statornicite într-un timp etern, ireal și subiectiv.

„Boier de țară, bunul Ion Niculce,
Ofînd *strecoară* printre lacrimi glume
Din zile vechi și-n grai nespus de dulce“! –
Cronicarii

„Frânturi de *oaste-aleargă* pe-apucate
Ard satele... Departe *se năzare*
Un greu convoi“...

„*Se zguduie* pe stâlpii șubrezi podul...
Năuc *se uită*“ etc.

Răzmerița

„Simțind că moartea timpurie-l daramă,
Aruncă-n zorii deșteptării noastre
Întâiul glas de trâmbiță de-alarmă“.

Cârlova

Descrierea urmează aceleași canoane. Imaginile sunt convenționale, surprinzând comunul și generalul, iar cadrul e de cele mai multe ori vag, contururile sunt șterse. Cel mai important mijloc prin care se realizează stilizarea descrierii este epitetul. Sfera epitetului se menține la nivelul generalizator și nu depășește zonele proprii ale sensurilor. Epitetul dominant este *vechi*, cu sinonimele *străbun* și *bătrân*. Ele apar alături de substantive la fel de generalizatoare: *zile vechi*, *legende vechi*, *viță veche*, *vechi hrisoave*, *vechile-i palate*, *vechea lui vioară*, *vechiul castel*, *chervane vechi*, *Curtea Veche* (nume topic), *datini străbune*, *bătrâna doină*, *boieri bătrâni*, *bătrâna-i alăută*, *scripturi bătrâne*. Mai rar, sentimentul distanței în timp este redat prin epitete provenite din adjective- adverbale, care la rândul lor subliniază ruptura de prezent. Trecutul rămâne ca un tablou izolat, încremenit: *vremi uitate*, *glorie trecută*, *uitată doarme*.

În aceeași sferă a determinărilor stereotipe se înscriu epitetele ce evocă ruina, decrepitul: *negre* cruci *crăpate*, bolți *surpate*; sau cele apreciative: bărbăție *legendară*, rostul *nestatornic*, *sfânt* izvorul (de înțelepciune), grai *dulce*, străinătatea *lacomă*, *mândra* sărbătoare, domnița *albă*, vedenie *palidă*, zile *senine*, *trist* sol, dor *adânc* (de țară), înțelepciune și tărie *rară* etc.

Substantivele apar mai ales nearticulate, adâncind impresia de vag, de indeterminare spațială și temporală: În cimitir zac *negre cruci*; De prin morminte *umbre* mari se scoală; Țin Divan... *boieri* bătrâni; vor să trimită *cărți* de jalbă; *Crai nou* pătrunde; Când mă cuprinde *dor* adânc de țară; ... gându-mi își întoarce sborul/Spre *vremi* de bărbăție *legendară*; *Boier* de țară, bunul Ion Niculce; Frânturi de *oaste*-aleargă; *Catâri* cu saci de bani... *Chervane* vechi... *căruțe*...; Plâng la răspântii *mame* despletite; *trist sol*/sfios al zărilor albastre; *Mișei*, l-au prigonit etc. Substantivele apar articulate atunci când denumesc noțiuni excepționale, mai ales din sfera afectivă sau etică: Iau *cartea* unde curge *sfânt izvorul* (De-nțelepciune); Îmi cântă jalnic *rostul*/nestatornic; *Străinătatea* lacomă le-ngbite; Când însă-n turlă *ceasul* tainei bate; Sunt mari averi domnești, *strânsoarea*, *rodul* etc.

Alternanța dintre substantivele articulate și nearticulate creează distincții în tablouri, fără să le nuanțeze însă plastic. Descrierea rămâne vagă și ternă, deoarece termenii care numesc elementele constitutive ale tabloului (obiecte, natură) sunt neindividualizați; conturată rămâne doar atitudinea sufletească a poetului.

Analiza poeziilor la nivelul imaginilor ce alcătuiesc descrierea ne relevă aceeași tendință de stilizare, de evitare a precisului. Tablourile sunt, de cele mai multe ori, alcătuite dintr-o suită de imagini vizuale, care însă nu surprind nici dimensiunea, nici culoarea, nici pitorescul, ci doar calitatea obiectelor. Tehnica estompării în

expresia lucrurilor se sprijină, cum am văzut, pe asocierea dintre substantiv și epitet. Descrierea ar putea să pară astfel obiectivă, dacă aceste imagini n-ar fi plasate într-un cadru vag. Imaginile, banale în sine, devin sugestii sau simboluri datorită atmosferei tulburi, străbătute de fiorul romantic al misterului sau estompate de lumina crepusculară. Astfel lexicul e diferențiat, încă o dată, între planul imaginii vizuale, unde cuvintele fac parte din sfera generalizatoare, obiectivă și comună, și cel al atmosferei, unde cuvintele au valori excepționale, sugestive:

„Ard satele... Departe se năzare
Un greu convoi cu strigăt de pierzare
Prin pâlcuri lungi de praf întunecate „.
Răzmerița

„Azi Curtea Veche e ruină goală...
În cimitir zac negre cruci crăpate,
Cu slove-adânci, chirilice, săpate,
Doar vântul nopții-n ierburi dă răscoală!“.
Boierii

„Chervane vechi, căruțe cu bucate
Se duc spre munți și curg mereu din zare „.
Răzmerița

„Se plimbă prin grădina mănăstirii
Domnița, albă-n rasa cenușie.
Amurgu-și cerne umbra-i viorie,
Lung sună toaca-n toiul tânguiri!“.
Domnița

Portretul se situează în aceleași zone ale generalului. Poetul reține în primul rând gesturile și acțiunile, ele fiind comune tipurilor. Lipsesc observațiile psihologice, care ar individualiza și diferenția personajele, iar imaginile caracterizatoare sunt din domeniul vizualului:

„Salută zdrăngănind din strune,
Bătând cadența din picior,
Și cântă legănându-și capul,
Cobzarul, mândru cerșetor“!

Cobzarul

Elementele de compoziție converg cu celelalte mijloace spre a crea ceea ce numeam o evocare de atmosferă. Poezia cuprinde o parte descriptivă și un final, în care ultimul vers exprimă sensul întregii poezii prin cuvântul sau sintagma ce încheie expunerea lirică și care are, de multe ori, valoare metaforică: *Întâiul glas de trâmbiță de-alarmă! (Cârlova); Oftând strecoară printre lacrimi glume/Din zile vechi, și-n grai nespus de dulce (Cronicarii); Crai nou pătrunde ca un sol al morții (Boierii); Plâng la răspântii mame despletite (Răzmerița).*

Stare de suflet, trecutul apare nediferențiat în poezia lui Iosif. Poetul nu apreciază momente din istorie, ci ceea ce istoria reprezintă global. Această uniformizare se realizează și prin folosirea sonetului, structură lirică fixă, în care rigorile convenționale ale versificării se impun cu mai mare stringență. Schema sonetului urmează la Iosif pentru catren o singură formă și anume tipul

a b

b a

b a

a b

socotit de W. Mönch și L. Gáldi ca inovație proprie lui Eminescu⁶. Terțetele se prezintă cu următoarele variații rimice:

c	c	c	c	c	c	c
d	d	d	d	d	d	d
c	d	c	e	d	c	c
e	c	e	e	e	d	e
d	e	c	e	e	d	c
e	e	e	d	d	c	e

Cum se vede, în schema terțetelor, Iosif își permite mari libertăți. În afara primului tip (c d c, e d e), existent la Lenau⁷, se pare că structura rimică a sonetelor lui Iosif urmează forme capricioase, impuse de fluxul liric.

Arhitectura frazei în sonetele lui Iosif se apropie de cea clasică, unde compoziția se desfășoară, ea însăși, după legi mai severe și pretinde „o coincidență mai mult sau mai puțin riguroasă a propozițiilor cu cele patru strofe ale sonetului”⁸.

2. Baladele relevă orientarea folclorică a inspirației lui Șt. O. Iosif. Admirația pentru trecut găsește în modelul popular al baladei multiple puncte de sprijin. De aceea Iosif și-a însușit viziunea folclorică și a făcut din elementele ei procedee ale propriilor sale mijloace de evocare.

Relatări ale faptelor vitejești, baladele au o structură narativă cu o compoziție specifică. Narațiunea este încadrată în „formule”, care în baladele tradiționale se justificau prin felul particular al comunicării lor; după cum se știe, cântecele bătrânești „se ziceau” însoțite de o melodie. La Iosif schema compozițională nu diferă prea mult. Și aici povestirea este încadrată în „formule” inițiale și finale ce fixează cadrul (spațial și temporal) sau solicită atenția auditoriului⁹. Dar aceste „formule” nu au o simplă valoare de construcție, ci și una stilistică evocatoare: introduc în atmosferă, reactualizează evenimentele:

„*Spun povești minuni destule*
Despre Pinteia Năzdrăvanul,
Spaima-ntunecatei cetini
Ce-mpresoară Caraimanul.
Mari isprăvi de vitejie
Cunoscute poate vouă;
Ascultați acu' la mine
Să vă spun și eu vreo două.“

Pinteia

Epice prin excelență, baladele se realizează stilistic prin mijloace ale dramatizării: punerea în scenă, acțiunea foarte vie, vorbirea directă și dialogul. Desfășurarea evenimentelor este precizată prin determinări atributive sau circumstanțiale, care fixează locul și momentul (înscenează):

„*La orânda-mpărătească*
De la marginea pieții,
Vezi lumina printre Ioduri
Până-n faptul dimineții;
Venetici din lumea toată
Fac popas-acolo sara...“

Novăceștii

„*Stau la Bălgrad trei fărtați*
Stau la închisoare“...

Cântec

„*Jos, sub nucul uriaș*
Gruia adormise“...

Gruia

Caracterul dinamic, dramatizat, al acțiunii este sugerat și prin arhitectura frazelor, paratactice, și printr-o mare frecvență a verbelor, dispuse, de cele mai multe ori, într-o topică expresivă:

„*Sar* frânghiile în trei
Și plesnesc în șase.
Turcii fug ca vai de ei
Fug cu moartea-n oase.

Saltă Gruia și – hai hui!
Sus pe cal s-aruncă,
Clocotă pe urma lui
Șapte văi și-o luncă“.

Gruia

Vorbirea directă, intercalarea unor unități exclamative sau interogative și dialogul contribuie la aspectul dramatizat al epicului baladesc:

„Măi, dar greu ce-am fost dormit,
Zice și se miră.
Ori paiangeni au venit
Și mă înveliră“...

Gruia

„Ia să mișc puțin din mâni
Poate m-oi desface.
Alelei, pui de păgâni,
Nu veniți încoace“...

Gruia

— „Bună vreme, măi voinice!
- Bună inima, stăpână!
- Spune-mi mie ce te doare
Și de ce ești trist la față?“

Pintea

Procedeul ce actualizează în cea mai mare măsură acțiunea este însă repetiția. Exploatată cu toate posibilitățile ei combinatorii, într-o variată gamă de reluări sugestive, ea devine în baladă un important mijloc stilistic și uneori figură de stil⁹. Repetiția se realizează prin reluarea amplificată a unei acțiuni:

„*Bate vântul* cetinel
Plete-i mângâie“

....

„*Bate vântul* mai avan
Pletele-i zburlește...“

Gruia

urmărită, cu aceleași mijloace, și prin efectul ei:

„*Turcii se-ngrozesc* de el,
Strâng de căpătâie
Turcii plâng: — Aman! Aman!“ —,

prin succedarea simetrică, la începutul versului, a aceluiași cuvânt sau a aceleiași sintagme (*anafora*):

„*Scoală, Gruio, drag copil*
Scoală, Gruio, dragă“

Gruia

„*Fug* peste hârtoape
Fug, se duc“...

Din zile mari

sau prin reluarea unui lexem de la (dinspre) sfârșitul versului
la începutul următorului (*anadiploza*):

„Alții *fug* să scape
Fug peste hârtoape“...

Din zile mari

„*Gruia adormise*
Doarme ca un copilăș
Legănat de vise“...

Gruia

Caracterizarea personajelor este tipic populară. Mijloacele sunt,
ca în balada clasică, hiperbola, comparația hiperbolizantă sau
atributul apozitional:

„*Ca-ntr-un fund dogit de clopot*
Tună-n gura lor cuvântul
Și pe unde calcă dânșii
Se cutremură pământul“...

Novăceștii

„Doarme *uriașul*, răsturnat pe spate,
Ferecat în lanțuri pline de lacăte,
Barba-l învălește *ca un strat de iarbă*...
Și-nchisoarea-i largă de-ar cuprinde-o țară
Totuși lui i-atârnă picioarele-afară“.

Somnul lui Corbea

„C-un pâlc de curteni
Falnici Moldoveni“.

Din zile mari

„Pintea, *fraged copilandru*“.

Pintea

Născute, ca și sonetele, din admirația față de trecutul privit nu ca o realitate, ci ca o abstracție, baladele lui Iosif preiau toate elementele particulare ale genului tradițional, fără însă ca poetul să reușească o deplină asimilare a modelului. Prin structura ei intimă, balada populară i-a rămas totuși străină lui Șt. O. Iosif¹⁰. Schema ritmică, trohaică, adoptă fie octosilabul (*Pintea, Novăceștii*), fie versul combinat de șapte și șase silabe, inexistent în genul popular (*Gruia*), fie dodecasilabul, cu cezură mediană, care ar putea rezulta din contopirea a doi hexasilabi folclorici. Popular este numai tiparul, căci tonul și folosirea semirimei sau chiar a versului nerimat îl apropie pe autor de poezia cultă, mai complexă ca structură muzicală.

*

* *

Creația istorică a lui Șt. O. Iosif, fără să fie foarte bogată, ocupă un loc important în opera globală a poetului. Sensibilitatea pentru trecut izvorăște din structura intimă a creatorului. „Simțirea trecutului și a valorilor sale morale a fost pentru Iosif altceva decât o dogmă: un act natural, fiziologic, ca respirația“¹¹. Condiționat și de atmosfera sămănătoristă, interesul lui Iosif pentru istorie depășește însă prin sinceritatea și originalitatea atitudinii „spiritul programatic“ al

curentului. Această originalitate izvorăște din capacitatea poetului de a se integra în trecut, de a trăi starea de regresivitate cu mijloace care-l apropie de simbolism. Un al doilea izvor fundamental ce i-a alimentat creația istorică este folclorul. Evocare de tip romantic paseist, evocare de atmosferă, pe de o parte, poezia istorică a lui Iosif este, pe de altă, evocare de tip baladesc popular. Nostalgia regresivității se întâlnește cu eroismul haiducesc, poezia statică a contemplației romantice, cu dinamismul stilului oral, propriu baladei folclorice.

NOTE:

¹ V. Paraschivescu, *Din corespondența lui Șt. O. Iosif*, „Convorbiri literare“, februarie-martie-mai, 1915.

² Vezi I. Roman, *Șt. O. Iosif*, EPL., București, 1964, p. 17 și Paul I. Papadopol, *Un sol al biruinței: Șt. O. Iosif*, Cartea Românească, București, 1930.

³ Vezi corespondența poetului cu Vasile Pop.

⁴ *Stil verbal la Iosif, în Figuri și forme literare*, Casa școalelor, 1946, p.103.

⁵ Exemplele sunt luate din Șt. O. Iosif, *Poezii*, Editura Fundației Regale, București, 1944.

⁶ *Das Sonett*, Heidelberg, f.d. (1955), p. 16, ap. L. Gálđi, *Stilul poetic al lui M. Eminescu*, Editura Academiei, București, 1964, p. 323 și urm.

⁷ L. Gálđi, *op. cit.*, p.325.

⁸ L. Gálđi, *op. cit.*, p. 326.

⁹ Cf. Gh. Vrabie, *Mijloace artistice în balada noastră populară*, „Limbă și literatură“, VI (1962), p. 423-439.

¹⁰ Vezi L. Gálđi, *Introducere în istoria versului românesc*, Editura Minerva, București, 1971, p. 20-29 și 301-308.

¹¹ Șerban Cioculescu, *Introducere*, la Șt. O. Iosif, *Poezii*, Ediție definitivă, îngrijită de Șerban Cioculescu, București, Ed. Fundației Regale.

Studii de limbă și stil, Editura Facla, 1973

Critică, Eseu („Orizont“ 25)

Înjghebarea unui sector de critică la „Scrisul bănățean“ s-a făcut anevoie. În anul 1954, articolul dedicat aniversării a cinci ani de ființare semnala carențe în această privință, deși, încă de la primele numere (1949-1954), se tipăresc, cu o anumită constanță, rubrici ca „Însemnări“ sau „Recenzii“. Preocupările acestor încercări se concentrează, întâi, asupra unor probleme de teorie literară aplicată (personajul, cerințele reflectării, tipizarea), în al doilea rând, asupra activității artistice locale. Numeroase prezentări se referă la cenaclurile din Timișoara, Arad, Lugoj, Reșița, la literatura germană din Banat sau analizează sintetic creațiile publicate aici. De la început, literatura străină intră în vederea revistei. Se pot reține articolul omagial scris de Andrei Lillin despre **Nicolaus Lenau** (1951) sau studiul semnat de Leonard Gavriliu cu privire la **Personajele lui Balzac** (2/1954). Din anul 1954 secțiunea de critică se diversifică, lărgindu-și sensibil aria; astfel, în 1955 (numărul al doilea) apare, sub genericul **Figuri și fapte din trecutul Banatului**, cea dintâi cercetare dintr-o serie care se va menține aproape permanent în paginile publicației (actuala „Banatica“). Aici au colaborat, începând cu Virgil Birou (**Pictorul Nicolae Popescu**), Vichentie Ardeleanu, Partenie Murariu, Nicolae Ursu, George C. Bogdan, D.Drumaru, Octavian Metea, M. Bucur, Ion B. Mureșianu, Liviu Jurchescu, Aurel Cosma etc. Documentate și de mare interes

pentru istoria literară, contribuțiile în discuție au punctat câteva importante momente din trecutul cultural al Banatului, reactualizând personalități ca Paul Iorgovici, Damaschin Bojâncă, Constantin Diaconovici Loga, Ioan Popovici Bănățeanu, Eftimie Murgu etc. Din aceeași perioadă, cu intermitențe, cronica plastică, cea muzicală sau cronica spectacolelor sunt susținute de Traian Liviu Birăescu, Lucian Valea, Nicolae Negrea, Maria Nicoară, Kubán Endre, Dorin Sperantia, Nic. Ivan, Simion Rotariu, Victor Iancu. De prin 1964 se desprinde un sector de **Artă**, care cuprinde, uneori sub semnături prestigioase (Petru Comarnescu, colaborator mai vechi, de altfel, – îl găsim în 1956 cu un articol despre **Bernard Shaw** – sau George Zbârcea), comentarii ample, cu un caracter teoretic mai general. Un timp (în numerele din 1970), Sorin Titel scrie „Bloc-notesul cinematografic“. O dată cu apariția săptămânală a „Orizontului“, problemelor de artă li se rezervă o pagină, în care viața muzicală, plastică și teatrală ale orașului sunt urmărite mai de-a-proape și, oricum, mai operativ de Lucian Bureriu, Radu Melnic (uneori Damian Ureche), C. Babeți, Doru Murgu, Antoaneta C. Iordache ș.a.

Critica literară propriu-zisă a cunoscut o sinuoasă și interesantă evoluție. Timidelor „Însemnări“ și „Recenzii“ ale debutului li se adaugă, din 1954 (treptat): „Orientări“, „Cronica“ (apoi „Cronica literară“), „Calendar literar“, „Note de lectură“, „Discuții“, „În câteva rânduri“, „Miniaturi critice“, „Instantanee“, „Revista revistelor“, „Studii“, „Opinii“, „Cartea străină“, „Profiluri literare“, „Debut“ etc. Rubrici care reflectă încercarea criticii de aici de a-și găsi un drum propriu. Critica foiletonistică a ocupat mereu un spațiu însemnat.

Începând chiar cu primele numere, literaturii curente i se acorda importanța cuvenită. Spațiul „Cronicii literare“ este ocupat de către Leonard Gavrilu sau de T.L. Birăescu – cronicarii constanți, până în anul 1957, când, de la numărul cinci, li se alătură Nicolae Ciobanu (**Romanul celor morți de vii** – Laurențiu Fulga, **Eroica**).

Periodic, colaborează și Sergiu Levin, Maria Nicoară, Henri Zalis sau chiar Al. Jebeleanu. După 1960 apar nume noi: Andrei A. Lillin, Nicolae Țirioi, urmați (în 1964) de Alexandra Indrieș, Șerban Foarță, Cornel Ungureanu, Simion Dima. Din 1970 rubrica este semnată și de Al. Ruja, din 1972 de Marcel Corniș Pop, apoi de Eugen Dorcescu și Lucian Alexiu.

Cercetarea colecției relevă locul însemnat acordat cronicii „la zi”; dar nu a lipsit nici tentația teoretizării sau cea a sintezelor.

Dacă în atenția lui Leonard Gavrilu a stat mereu dezideratul de a dovedi eficiența actului critic (pentru aceasta el a privit opera literară, mai ales, din unghiul teoriei literare), Nicolae Ciobanu s-a plasat mai aproape de istoria literară, încercând să încadreze creațiile analizate în fluxul unui gen, al unui moment. În articolele lui Andrei A. Lillin sau în cele ale Alexandrei Indrieș se poate descoperi adesea intenția de a lega fenomenul literar național de mișcarea culturii universale; ca urmare, de multe ori, cronicile lor se apropie de condiția studiului comparatișt. Un suflu oarecum nou a instaurat generația mai tânără (în primul rând Cornel Ungureanu, însoțit de Marcel Corniș Pop, Eugen Dorcescu și Lucian Alexiu). Cronica literară a devenit mai elastică, s-a eliberat de o anumită schemă, s-a îmbogățit cu elemente de critică stilistică, a căpătat, adesea, o coloratură eseistică.

Studiul, eseul, exegeza au avut, aproape întotdeauna, locul cuvenit. În afara celor numiți (autori ei înșiși a numeroase articole sintetice sau de o mai pronunțată factură teoretică) au colaborat sporadic sau insistent: Ovidiu Drimba, D. Micu, Emil Manu, Henri Zalis, Valeriu Râpeanu, Eugen Simion, S. Damian, G. Dimisianu, Perpessicius, Liviu Rusu, D. Murărașu ș.a.

Direcția principală, totuși, în care s-au manifestat semnatarii paginilor de critică rămâne cea a criticii publicistice, direcție impusă, de altfel, și de necesitatea de a ține pasul cu ritmul aparițiilor editoriale. Așa se explică faptul că, alături de cronica literară, s-au menținut, permanent, notele de lectură, miniaturile critice sau

instantaneele. Ele au fost susținute de Mircea Șerbănescu, Sergiu Levin, Al. Jebeleanu, T. L. Birăescu, L. Gavrilu, Anghel Dumbrăveanu, Maria Nichifor, V. Ardeleanu, C. V. Mihalache, V. Birou, George Bulic, Aurel Martin Bologa, Nicolae Opreanu, Octavian Metea, Petre Pascu, Nicolae Ciobanu, Emil Manu, Radu Theodoru, Ilie Măduța, Nina Cionca, Eugen Simion, Nicolae Țirioi, T. Vârgolici, Simion Dima, Clio Sârbu, Gr. Popiți, Ion Arieșanu, V. Iancu, Pompiliu Marcea, G. Dorian, H. Țugui, Al. Indrieș, C. Ungureanu, V. Adăscăliței, Simion Mioc, Ștefan Munteanu, Vasile Șerban, I. Iliescu, Maria Galetariu, Șerban Foarță, Al. Ruja, Aurel Buteanu, Ion Maxim, Felicia Giurgiu, C. Nistor, Lucian Bureriu, Dușan Petrovici, Sorin Titel, Doina Bogdan Dascălu, Crișu Dascălu, Al. Metea, Damian Ureche, Th. N. Trâpcea și încă mulți alții. În 1973 – o **Cronică a debutului** (Eugen Dorcescu).

Istoria literară s-a bucurat de o mare atenție. În afara spațiului ce i s-a acordat („Calendar“, „Recitind literatura dintre anii 1920-1944“, „Documente“, „Istorie literară și folclor“ etc., unde s-au publicat valoroase articole de literatură română și străină de către Eugen Todoran – studii cu privire la Eminescu, Blaga; Teodor Vârgolici, Gh. Vrabie, Victor Iancu, Al. Săndulescu, Alfred Heinrich, Ovidiu Cotruș, Simion Mioc, Edgar Papu, Rodica Ciocan Ivănescu etc.), notabile sunt numerele omagiale (Caragiale, Eminescu, Arghezi, Baudelaire, Rebreanu), sprijinite prin contribuții precum cele ale lui Perpessicius, Șerban Cioculescu, Livius Ciocârlie, Ion Maxim, Eugen Todoran.

Instituită încă din 1955, rubrica de stilistică, filologie și lingvistică a beneficiat de aportul lui G. I. Tohăneanu (prezent prin câteva serioase studii cu privire la stilul prozei actuale), Pompiliu Dumitrașcu, Ignat Bociort, G. Ivănescu, Vasile Șerban, Ștefan Munteanu.

George Călinescu și „tehnica exterioară” a poeziei

George Călinescu nu a fost preocupat în mod expres de probleme ale teoriei literare și, cu atât mai puțin, de tehnica poeziei. Cu toate acestea, ultimul capitol al *Operei lui Mihai Eminescu*, intitulat (nu întâmplător) *Tehnica exterioară*, cuprinde o amplă descriere a sistemului de versificație din poezia lui Eminescu. El se vrea însă *adăugat* paginilor anterioare, mai mult pentru a dovedi deșertăciunea unei atari analize, decât pentru analiza în sine. Nu discutăm aici validitatea părerii. Interesante ni s-au părut însă acele elemente care, devansându-i preconcepțiile, ni-l dezvăluie pe George Călinescu ca pe unul dintre reprezentanții teoriei funcționale a versificației. Căci, în comentariul direct al operei poetice, criticul a încorporat și faptele de versificație, alături de celelalte forme ale expresivității.

„Poetul care face versuri corecte e un renunțator, ca Alecsandri, Eminescu însă nu vrea să renunțe la poezie în folosul unei arte străine de literatură, aparținând *muzicii muzicale* (s.n.), și care se numește versificație” (*Opera... II*, p. 460). Aceasta fiind poziția lui George Călinescu față de tehnica poeziei, ne-am aștepta ca descrierea versificației la Eminescu să fie o neutră inventariere de „procedee”. Capitolul are șase subdiviziuni – „*Incorectitudine*”, *Vocabularul*, *Morfologia*, *Accentul*, *Sintaxa*, *Rima* și *Strofa*, toate tratate din perspectiva *limbajului* poeziei, a funcționalității lor estetice. Așa-zisele „incorectitudini” (structura „prozaică a frazei”, rime „palide și dezordonate”, abateri de la gramatică) sunt, ca atare, arată criticul, doar dincolo de textul poetic; plasate în fluxul frazei eminesciene, ele devin ireversibile. În aceeași manieră e abordat și „vocabularul” poetului, George

Călinescu făcând mereu distincție între ceea ce se înțelege prin *realitatea în sine a limbii* și funcția ei „muzicală” (expresivă). Semnificative în acest sens sunt paragrafele referitoare la morfologie și sintaxă, subordonate, în concepția criticului, versificației. O bogată gamă de forme gramaticale, incriminate de uzul didactic, împrumutate din „limba” predecesorilor sau inedite, slujesc ritmul și rima, compun, cu alte cuvinte, versul, cu intonația, cu legănarea, cu frazarea atât de unic eminesciană. De aceea, înainte de a trece la descrierea propriu-zisă a versificației (rimă, ritm, strofă), dar circumscriindu-i-se în permanență, George Călinescu notează: „*Conceptul nostru modern de poezie ne împiedică azi să studiem versificația ca o valoare de sine stătătoare. Rime bune sau rele în sine nu sunt și toate legile aspre pe care le puneau tratatele de altădată, alcătuite de altfel de gramaticieni, dovedeau lipsa unei adevărate înțelegeri a liricei*” (p.514). Se respinge, deci, din capul locului, ideea că rima e simplu accesoriu („o rima bogată poate trece neobservată, iar una ologă să uimească”, p. 504-505); cea mai însemnată funcție a rimei este, observă George Călinescu, aceea de a marca finalul de vers „spre iluminarea metaforei”. Esența rimei nu ține nici de eufonie, nici de gramatică, ci de semantica poeziei. Neadmițând că poezia ar fi „un conglomerat” de imagini și sunete, luate independent, ci un „fenomen care începe abia cu apariția unei organizațiuni, adică a unui sens general” (*Universul poeziei*, București, 1973, p. 25), criticul se alătură unora dintre cei mai moderni teoreticieni ai versului: „*Rima implică în mod obligatoriu raportul semantic dintre unitățile de rimă*” (Roman Jakobson, în *Probleme de stilistică*, București, 1964, p. 108).

Se demonstrează, în continuare, că bogăția lexico-gramaticală, suplețea și ingeniozitatea rimei lui Mihai Eminescu nu se datoresc preocupării pentru „rime bogate”, ci efortului de a înlătura ritmarea retorică a discursului. Criticul protestează împotriva cercetării poeziei sub raport tehnic, sau evaluării mecanice a ritmului și metricii. El subliniază, în repetate rânduri, că valoarea rimei se relevă doar în

raport cu versul întreg, „de care cuvântul rimat se ține ca o rădăcină“, că ritmul, metrul, neconcludente, dacă le studiem în afara poeziei, se încarcă, atunci când poetul le conferă intenționalitate estetică, devin expresive. „După cât vedem, Eminescu a folosit deopotrivă metrul trohaic și cel iambic pentru a exprima prin ele atât starea idilică, plutirea pe deasupra lucrurilor, cât și sarcasmul“ (*Opera...*, II, p. 523).

Socotind poezia „o structură în care părțile se supun întregului“ (*Universul poeziei*, p. 24), George Călinescu are, fără îndoială, în vedere, printre aceste „părți“, și elementele care alcătuiesc versificația. Și dacă atunci când „teoretizează“, când se exprimă în general, consideră versul și întreaga sa recuzită doar „tehnică exterioară“, adăugire (cel mult rezonator al simțământului), de îndată ce ia în discuție o anumită operă poetică – a lui Eminescu, de pildă – înțelege prin acest strat (însoțitor al imaginii și inexpressiv în sine) poezia însăși, sau, altfel spus, *limbaj*.

Orizont, 1975

Teoria versului din perspectiva moștenirii literare

I. Mai puțin explorat, domeniul teoriei versului dă la iveală, când este cercetat atent, o îndelungată tradiție, care durează încă de la originea literaturii noastre culte și se îmbogățește treptat, astfel că, la sfârșitul secolului al XIX-lea, se poate vorbi despre o „școală“ românească de prozodie. Principiile acesteia s-au format paralel cu dezvoltarea liricii și o dată cu adâncirea cunoștințelor referitoare la ceea ce singularizează limba română printre celelalte limbi romanice.

II. Dacă ar fi să cuprindem într-o privire panoramică istoria versificației noastre, am putea stabili următoarele patru etape:

1. *Prozodiile dogmatice*, care transpun normele tratatelor greco-latine. Ele formează capitole anexe ale gramaticilor curente din veacul al XVIII-lea și chiar de la începutul celui următor. Autorii lor (Dimitrie Eustatievici, Enăchiță Văcărescu, Iordache Golescu, Gheorghe Seulescu) expun, în formulări nesigure, adesea naive și obscure, „legile” versului clasic. Trăsătura comună este tendința de a aplica poeziei românești sistemul metric cantitativ, convingerea că alternanța de durată, ca fapt fonologic, e generator de ritm și în poezia noastră.

Încă de pe atunci, însă, E. Văcărescu, de pildă (*Observații sau băgări de seamă asupra regulilor și rânduielilor gramaticii românești*, Râmnic, 1787), intuiește că limbile moderne (româna, în speță) se îndepărtează de modelele străvechi și, atent la structura ritmică a poeziei romanice și neogrecești, relevă diferențele dintre versificația cantitativă și cea silabică. Gheorghe Seulescu, pe de altă parte (*Gramatica românească sau observații gramaticești asupra limbei românești*, Iași, 1833), socotește că poezia noastră se sprijină pe „armonia tonului”, adică pe succesiunea periodică a accentelor dinamice.

2. *Constituirea tratatelor independente*, importante în sine, mai interesate de întocmirea reală a poeziei autohtone. Descoperindu-se caracterele fundamentale ale versului românesc, se pun acum bazele unui sistem teoretic original (în parte), ale cărui jaloane, cu explicabile și firești corectări, se mențin până astăzi. Preocupările de versificație sunt subsumate, în această a doua etapă (care se întinde de la 1830 până la 1910), idealului de cultivare și perfecționare a limbii literare. De aceea autorii încearcă să descopere în intimitatea versului specificul structurii fono-gramaticale a limbii române în comparație cu latina sau limbile romanice (franceza, îndeosebi). Concepția „grafică”, deși se menține în contribuțiile celor mai mulți metricieni, e înlocuită, adesea, cu un sistem apropiat de ceea ce s-a numit teoria „muzicală”

(Cf. René Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii*). Heliade Rădulescu (*Curs întreg de poezie generală*, II, București, 1868) sau Timotei Cipariu (*Elemente de poetică, metrică și versificațiune*, Blaj, 1860) și, parțial, Al. Macedonski (articolele publicate în „Literatorul“, 1880-1882, sub genericul *Arta versurilor*) identifică ritmul cu măsurile muzicale (Heliade vorbește despre tactul de 2/4, 3/4, 4/4, în care silabele se pronunță în doi, trei, respectiv patru „timpi“). Ecourile acestei concepții au determinat tratarea mai liberă a schemei metrice și au permis, în consecință, descoperirea unor forme mai complexe. Heliade menționează că, în curgerea accentelor, unii ictuși pot fi nerealizați. A. D. Xenopol (*Încercări asupra versului românesc*, „Convorbiri literare“, 1875, nr.3 și 4) relevă, în cadrul modelelor trohaice ale versului popular, unele „variante“. N.I. Apostolescu (*L'Ancienne versification roumaine*, Paris, 1909) introduce noțiunea „ritmurilor combinate“, capabile să diversifice cadența generală a textului; Al. Macedonski – termenul de „sincopă“ etc. etc. Amplificarea discuțiilor despre ritm și măsură, necesitatea stabilirii planului ritmic real impun extinderea cercetărilor asupra alcătuirii accentuate a cuvântului. Apar (George Barițiu, *Un discurs asupra versificației noastre*, „Foaie pentru minte, inimă și literatură“, 1845; T. Cipariu, *lucr. cit.* etc.) paragrafe speciale dedicate regulilor accentuării și se menționează, totodată, existența, în vers, a unui accent secundar (T. Cipariu) sau ritmic (Th. Sperantia, *Versificațiunea română și originea ei*, București, 1904), în vederea concilierii normei metrice cu ritmul lingvistic.

Un important progres este realizat și în chestiunile legate de *rimă*. O dată cu fixarea termenului, sunt reliefate principalele funcțiuni ale acesteia: cea metrică (scopul rimei, remarcă Th. Sperantia, este de a „încheia măsura versurilor“) sau semantică

(George Barițiu pretinde „armonirea sau potrivirea rimelor cu materia ritmată sau cântată“, iar Radu Meledon, *Regule scurte de versificație românească*, Iași, 1858, consideră rima „o consecvență liberă“ a ideii poetice). Heliade, Vasile Alecsandri și alții încă atrag atenția asupra consecințelor pe care dubletele accentuale (*vúltur/vultúr, bárbár/barbár*) le au în diversificarea tabloului rimic (și ritmic). Eliberați de schematismul dogmelor clasice, autorii aduc în discuție o bogată gamă de rime: tautologice, omonimice, „răsunătoare“, paronimice (Costache Conachi, *Meșteșugul stihurilor românești*) etc.

Apropierea studiilor de versificație de tipologia reală a liricii românești determină, în același timp, difuzarea, prin aceste tratate, a valorilor autohtone, precum și treptata fuziune între analiza prozodică și cea stilistică, integrarea versului în estetica poeziei.

3. *Apariția concepției moderne, funcționale, asupra versificației* (consecință și „însoțitoare“ teoretică a experiențelor poetice moderne) aduce, după 1900, importante modificări în teoria versului românesc. Încercarea de a salva prozodia, mai bine spus, de a o menține în forme noi, se lovește de tendința eliberării poeziei de legile „apăsătoare“ ale metricii. Inconsecvențele poeziei, la sfârșitul veacului al XIX-lea (rigorismul parnasian, alături de cultivarea aproximației formale), se reflectă în ceea ce s-a numit „criza versului“. Acest impas s-a rezolvat lent printr-un transfer de obiect, interesul teoreticienilor mutându-se de la versificație, ca ansamblu de procedee (legiferate prin uz), la elementele microstructurilor sale. Dacă până la 1900 (în literatura română, cel puțin) preocuparea pentru versificație se concretiza în elaborarea unor tratate, cuprinzând minuțioase expuneri ale datelor tehnice privitoare la vers, mai târziu, aceeași îndeletnicire ia forma unor studii care, descriind elementele versului, se ocupă, *separat*, de raportul dintre ritm (sau rimă) și ideea poetică, de valențele expresive ale unor repetiții sonore, de sursele artistice ale „tectonicii“. Sistemul, schema ideală, generală, a stihului, nu mai

stă în centrul atenției, în plus „versul liber“ beneficiază, acum, de primele sale teoretizări (Ovid Densusianu, *Versul liber și dezvoltarea estetică a limbii române*, „Viața nouă“, 1908, Șt. Petică, Al. Velescu etc.).

Principala cucerire a studiilor acestei perioade este însă ideea că sunetul, ritmul, măsura sau rima nu trebuie separate de sens și că se cuvin cercetate ca elemente ale întregului operei. Cei mai de seamă exponenți ai acestei teorii, în primele patru decenii ale secolului XX, Garabet Ibrăileanu (articolele publicate în *Studii literare*), D. Caracostea (*Arta cuvântului la Eminescu*, București, 1938 și *Expresivitatea limbii române*, 1942), Mihail Dragomirescu (*Teoria poeziei*, București, 1927), Liviu Rusu (*Estetica poeziei lirice*, București, 1944) sau Sextil Pușcariu (*Limba română*, I, București, 1940) au marcat însemnate avanposturi ale concepției funcționale în stilistica și metrica românească. Aportul lor a însemnat nu numai o mai complexă și mai nuanțată cercetare a versificației câtorva poeți (M. Eminescu, în primul rând), ci și schimbarea perspectivei în investigarea tehnică a poeziei. Analiza versului nu se mai limitează la cercetări strict prozodice, ci, lărgind domeniul acestora, încearcă să surprindă, prin mijlocirea analizei stilistice, mesajul poetic, punct de vedere care e pe deplin teoretizat și aplicat de abia astăzi.

4. *Stadiul actual al științei versului*, conturat mai precis după 1965. Se constată o mai exactă delimitare a disciplinei, o emancipare a ei de celelalte sectoare ale cercetării poeziei – teoria literară sau stilistica. Într-un fel, se revine la sistemul tratatelor clasice, faptele sunt însă reinterpretate și puse în acord cu orientările moderne ale lingvisticii (structuralismul, Școala formalistă rusă etc.); se renunță la principiul grafic în interpretarea construcțiilor metrice (sau, oricum, acesta este aplicat cu o anumită larghețe), se integrează rima în contextul semantic al imaginii, iar versul e privit ca o unitate fonosemantică, în care fiecare element are o *funcție* estetică determinată de conținut (G. I. Tohăneanu, Gh. N. Dragomirescu și alții).

Depășirea, pe de altă parte, a analizelor „literaturizante“, pe autori, surprinderea, cu mijloace specifice disciplinei, a elementelor originale ale versului românesc au determinat apariția unor importante și necesare lucrări de sinteză: L. Gáldi, *Introducere în istoria versului românesc*, București, 1972; Nicolae Constantinescu, *Rima în poezia populară românească*, București, 1973; Mihai Bordeianu, *Versificația românească*, Iași, 1974.

Se conturează, totodată, tendința de a formaliza cercetarea versului. Abordarea noilor metode, de fonetică experimentală, va salva studiul duratei sunetelor și a silabelor, al nuanțelor de intonație și intensitate de toate consecințele empirismului, dând un mai exact contur investigării ritmului și accentului în versul românesc.

III. Tradiția versificației românești, continuă și ascendentă, se impune atenției noastre prin cel puțin trei din realizările sale: a) o neîntreruptă și temeinică *analiză* a versului național; b) o competentă teoretizare, crescută pe temeiul acestei analize; c) anticiparea unor „idei“ de mare actualitate și răspândire apoi în literatura europeană de specialitate (semantica rimei, funcționalitatea ritmului etc.).

Orizont, 1975

Natură și istorie: George Drumur

Un stăruitor sentiment al naturii guvernează lirica lui George Drumur. Chiar dacă poetul nu e un descriptiv, chiar dacă nu a compus ceea ce se înțelege (în mod obișnuit) prin poezie de peisaj, creația sa e, într-un fel sau altul, rezultat al contactului cu natura. În *Solstiții* (1936), volum de debut, acest sentiment apare în forme disimulate de o anumită înclinație spre metafora abstractă. Elementul naturist nu ține aici atât de „tablou“, cât, mai degrabă, de recuzita convențională a unui simbolism de factură morală sau vag filozofică: „În slava

asfințitului presimt alt drum,/Când voi sui, ca-n somn, prin arșiți și minuni,/Spre-ntâia mare întâlnire să mă-ndrum./Azurul liniștea-mi va viscoli cununi“.

Istoria e „simțită“, și ea, prin prisma naturii. Pe urmele lui Sadoveanu, poetul caută amintirea strămoșilor în peisaj: „Bucură-te pădure,/Că-n minunea înzăpezirii tulpinelor,/Legende-au crescut din toamna colinelor“.

În al doilea volum (*Suflete în azur*, 1940) simțământul cunoaște o mai pronunțată autohtonizare. Infiltrații din folclor, venite însă tot pe cale culturală (George Drumur nu reconstituie ambianța folclorică și nici nu face poezie în manieră populară, ci apelează, doar, la termeni ca *baladă* sau *legendă*, dându-le, de altfel, un înțeles destul de ambiguu), se adaugă unor ecouri din creația lui Tudor Arghezi sau Blaga: „Iar dacă-n țărână fața mi s-o pierde,/Poate că va crește un stejar mai verde/Și o să răzbată, mai ușor, țăriile,/Ca să mă ajungă-n toate copilăriile“ (*Semnele gorunului*). Asocierea cu natura devine profundă și organică. Poetul vede „Cum bobul de grâu din lan trece-n pâne“, sau caută curgerea timpului în lumea regnurilor: „Odihniți-vă măcar o dată/Lângă rădăcinile vreunui copac,/Să simțiți auzind, cum se-adună anii/Prin miezul altui țarm, domol, opac“. O anumită melancolie, obsesia stingerii, generată de experiența războiului, neliniștea unui veac agitat marchează multe dintre piesele volumului. În această atmosferă de tulbure tristețe, George Drumur își găsește câteva puncte de sprijin : copilăria („Aproiați-vă de anii copilăriei,/De satul lunecat în colindă,/De primii pași, nesiguri și timizi,/Porniți cu-ntâiul basm din tindă“), sentimentul solidarității („De mă va căuta odată, fratele, —/Să nu-mi fie ascunsă inima-ntre satele/Ale căror stele cresc în fund de mare...“) sau popasul în carte (*Popasuri în cărți*).

În volumul următor (*Vatra cu stele*, 1942), precum și în poeziile publicate între 1943 și 1972 în „Vremea“, „Drapelul roșu“, „Orizont“, „Zori noi“, cuprinse, apoi, în culegerea retrospectivă *Însemnele anilor*, „Facla“, 1973, autorul își perfecționează vădit

uneltele. Creația sa se purifică, dobândește o mai mare simplitate și claritate, apar teme noi, se conturează mai precis vechile obsesii — nostalgia copilăriei, dragostea de țară : „Trec unele zile neștiute,/ Când inimile uită să iubească/Satul și ogorul acela mut —/Și acoperișurile pădurilor de iască.// Vin unii oameni de departe/Și pleacă — și pleacă mai departe...// Nu se opresc nici prin orașe, nici prin sate,/Ci trec molcom ca apele,/Cu mâinile grele lăsate/Să ducă paloșe, sapele.// Și curg întruna nevăzuții, străbunii /Duși de seninuri, de zăriștea lunii“.

Cuvinte ca *baladă*, *legendă*, *stele*, *toamnă*, *zare* etc. nu mai sunt elemente de decor în tablouri stilizate, poetul reușește să le dea, în cele din urmă, semnificații mai adânci și mai generale. Stingerii îi opune acum realitatea faptei care durează : „Oșteanul e fagul înfipt în istorie/Pe care balada îl crește din glie“. În această nouă etapă înțelegerea naturii ca depozitar al istoriei se limpezește, devenind o importantă constantă a liricii lui George Drumur și, poate, una dintre caracteristicile cele mai interesante și mai complexe ale creației sale: În pădurile dinspre apus/Când liniștea-și desface străveziile-i flamuri,/Se aud pașii zimbrilor trecând încet,/Asemeni umbletului dimineții printre ramuri“.

Orizont, 1975

Rimă și diacronie

Datorită caracterului ei fono-semantic, rima reflectă mai direct (și mai fidel) decât celelalte straturi ale versificației (măsură, ritm) schimbările survenite în diversele compartimente ale limbii. Alăturări de tipul *a b: im/Antim* (Bolintineanu), *adeverează/pază* (I. Văcărescu), *aerin/senin* (Heliade), *cevași/sălaș* (Pann), *bachicesc/mă veselesc* (Mumuleanu), posibile în secolul trecut, nu mai sunt tolerate astăzi. Structurile ritmice și metrice par, dimpotrivă, a avea o mai mare

stabilitate (cf. volumul *Cele ce sunt* al lui Mircea Ciobanu, scris în pentametri dactilici). Prin natura sa binară, rima se află, pe de altă parte, într-o permanentă (și fertilă) contradicție cu limba. În vreme ce (în mod ideal) cea dintâi tinde la o identificare totală pe plan fonetic, cealaltă caută, pentru a satisface comunicarea, o tot mai subtilă nuanțare. În măsura în care rima este fapt de limbă – de comunicare – ea evită identificarea (confundarea) – rimele omonimice sau tautologice sunt rare, repudiate, de altfel, și de legile artei, ca unele ce exclud unitatea sonoră în diversitate; în măsura în care rima este fapt de construcție artistică, o caută.

Cum se reflectă această contradicție în planul diacroniei? Evoluția rimei urmează două direcții distincte. Pe de o parte, rima (*ca fapt semantic*) se încadrează în tendințele de dezvoltare ale lexicului, comportându se, în ansamblul ei, asemenea acestuia, pe de altă parte (*ca fapt sonor – de omofonie –*) ea are o traiectorie proprie, inconfundabilă, existentă numai în cadrele respective.

Sistemul rimei, în aspectul său semantic, este deschis, supus, ca și vocabularul, transformărilor petrecute în viața socială, culturală și artistică. Există, ca și în vocabular, un *fond comun* (aparținând mai multor poeți, adesea tuturor), relativ stabil și, artisticeste, relativ neutru, și un *fond individual*, fluctuant, activ, mai dependent de factori extralingvistici, cu o funcționalitate artistică mai pronunțată. Cele două straturi se găsesc într o relație univocă: fondul comun este alimentat și primenit de cel individual, care constituie *masa dinamică* a rimelor. În spațiul fondului comun, distingem un *nucleu principal*, care traversează întreaga poezie românească (*adapă/apă; acum/drum; adâncă/încă; împreună/adună; lume/nume*), apoi cuplurile care rămân în patrimoniul unei singure epoci sau generații (*albă/dalbă; amor/dor* etc., specifice romanticilor) și cuplurile care apar cu o frecvență ridicată doar în lirica unui poet sau a câtorva (*cuvântul/pământul; omul/Domnul* sunt recurente la Dosoftei; *eu/mereu*, la Bacovia; *albastru/*

astru, la Macedonski; *crânguri/singuri*, la Eminescu; perechile de tipul *colinele/luminele* sau *amintirile/iubirile* la Blaga; numele proprii, mai ales la poeții de inspirație culturală – Pillat, Călinescu, Philippide, Cezar Ivănescu, Al. Miran, Horia Zilieru etc.).

În aspectul său fonetic, sistemul rimei este închis, dinamica lui previzibilă. Evoluția rimei este dependentă aici exclusiv de legile estetice care au guvernat poezia în diferite epoci. Începuturile liricii culte sunt marcate de folosirea masivă a *asonanței* (Dosoștei); se remarcă, apoi, efortul de „purificare”, cultivarea rimei concentrice (ecou), a rimei fastuoase, a subtilităților semantice (A. E. Baconsky, Cezar Baltag, Anghel Dumbrăveanu, Ileana Mălăncioiu etc.); sau, dimpotrivă, printr-un efect de compensație, reactualizarea, *căutarea* asonanței (*aud/scut*, *aruncă/alungă*, *lut/aud*, *atunci/dungi*, *anotimp/schimb*, *culeg/alec*, *argint ispitind* la Mircea Ciobanu, și numeroase altele la Radu Stanca, Nichita Stănescu, Al. Jebeleanu etc.), ca o tendință a poeziei moderne în genere.

Orizont, 1978

Tudor Arghezi: „Belșug“ Analiză prozodică

Publicată, mai întâi, în 1916 (în revista *Cronica*) și cuprinsă, apoi, în volumul *Cuvinte potrivite* (1927), poezia *Belșug* marchează „momentul de răscruce în scrisul arghezian liric, prin energia și duritatea verbală”¹. *Belșug* face parte din ciclul poemelor chtonice, al căror simbol central este *plugu*². Munca țaranului, uneltele primitive ale efortului său milenar, pământul care rodește din sudoarea „robilor cu saricile”, sentimentul apartenenței totale la truda „bacilor desculți”, iată câteva dintre motivele universului rustic în

lirica lui Tudor Arghezi. Toposuri, deopotrivă, ale literaturii tradiționaliste, devenite convenționale prin uzul curenților conservatoare, aceste motive sunt revitalizate, reintegrate în circuitul estetic al poeziei românești prin asimilarea lor în viziunea profund originală a artei argheziene³. În acest proces, *Belșug* ocupă, cum s-a mai observat, un loc aparte, fiind cea dintâi piesă care afirmă plenar *poetica* lui Tudor Arghezi, acea pendulare între teluric și ideal, între elanul spre absolut și verbul dur, frust, uneori șocant, între forma clasică și tendințele artistice înnoitoare ale secolului.

Analiza prozodică a poemului relevă, pe de o parte, marca estetică personală pe care o dobândește versificația subordonată ideii centrale, pe de alta, direcția în care s-a angajat lirica românească, după 1900, în cristalizarea formelor metrice moderne, aportul lui Arghezi la fixarea lor, cu alte cuvinte interferența dintre convenția poetică și uzul individual.

1 El, singuratic, duce către cer

— v v — v/— v v v —

2 Brazda pornită-n țară, de la vatră.

— v v — v — v/v v — v

3 Când îi privești împiedecați în fier,

v vv —/v v v — v —

4 Par, el de bronz, și vitele-i de piatră.

— — v —/v — v v v — v

5 Grâu, popușoi, săcară, mei și orz,

— v v —/v — v — v —

6 Nici-o sămânță n-are să se piardă.

— v v — v/— v v v — v

7 Săcurea plugului, când s-a întors,

v — v — v v/v v v —

8 Rămâne-o clipă-n soare ca să ardă

v — v — v — v/v v — v

9 Ager, oțelul rupe de la fund

— v v — v/— v v v —

10 Pământul greu, muncit cu dușmănie

v — v —/v — v v v — v

11 Și cu nădejde, până ce, rotund,

v v v — v/— v v v —

12 Luna-și așează ciobul pe moșie.

— v v — v/— v v v — v

13 Din plopul negru, răzimat în aer,

v — v — v/v v — v — v

14 Noaptea, pe șesuri, se desface lină

— v v — v/v v — v — v

15 La nesfârșit, ca dintr-un vârful de caier,

v v v —/v v v — v — v

16 Urzit cu fire de lumină.

v — v — v/v v — v

17 E o tăcere de-nceput de leat.

v v v — v/v v — v —

18 Tu nu-ți întorci privirile-napoi.

v — v —/v — v v v —

19 Căci Dumnezeu, pășind apropiat

v v v —/v — v v v —

20 Îi vezi lăsată umbra printre boi ⁴

v — v — v — v — v —

Poema se sprijină pe opoziția *teluric* – *astral* (munca plugarului e ipostaziată, proiectată pe fundalul timpului veșnic și al spațiului infinit: *Noaptea pe șesuri se desface lină./La nesfârșit...; E o tăcere de-nceput de leat...*), opoziție transpusă stilistic prin alternarea secvențelor descriptive, vag narative⁵, cu cele reflexive. Vizibilă în

toate straturile limbajului poetic, această opoziție se manifestă și la nivelul versificației.

Tiparul prozodic al poeziei este simplu în aparență: textul se organizează în 5 strofe, cuprinzând, fiecare, câte un catren de tipul *abab*. Cele cinci unități strofice se grupează în două diviziuni mai mari, corespunzând celor două planuri ale poemului: primele 3 strofe conțin descrierea muncii, plasticizarea ei în câteva imagini stilizate (*Când îi privești împiedecați în fier./Par, el de bronz, și vitele-i de piatră* sau *Săcurea plugului, când s-a întors./Rămâne-o clipă-n soare ca să ardă*); următoarele două strofe deplasează obiectivul spre cadrul natural-astral în circuitul căruia e integrată truda țăranului. Structura metrică fundamentală este *endecasilabul* (încrucișat, în primele trei strofe, cu versuri de 10 silabe). Regularitatea metrică se tulbură, însă, începând cu strofa a 4-a (a doua diviziune a textului), alcătuită din trei endecasilabi (13, 14, 15) și un eneasilab (16). Ultima strofă e construită exclusiv din stihuri de 10 silabe. În cea de a doua parte a sa, poemul manifestă, așadar, o anumită tendință spre *heterometrie*.

Textul are o structură preponderent *iambică*, înfăptuită cu mari abateri de la ritmul „ideal”. Din cele 208 silabe, doar 75 (36,1%) sunt accentuate. Secvențele ritmice se organizează într-o țesătură aparent amorfă, cu un mare număr de variante (realizări ritmice), distribuite în emistihuri inegale, cu cenzura flotantă: *El, singuratic: duce către cer* (– v v – v – : v v v – 5:5)/*Brazda pornită-n țară: de la vatră* (– v v – v – v : v v – v 7:4)/*Când îi privești împiedecați în fier* (v v v – : v v v – v – 4:6)/*Par, el de bronz: și vitele-i de piatră* (– – v – : v – v v v – v 4:7) etc. Această alcătuire, haotică la prima vedere, are o ordine intimă, precisă, dirijată de fluxul mesajului central – convertirea teluricului în astral, ritualizarea, esențializarea muncii aspre a plugarului. Există, astfel, un permanent și extrem de subtil conflict între *ritm* (ca „element de diferențiere semantică”)⁶ și *măsură* (factor de organizare a ritmului), conflict ce subliniază opozițiile fun-

damentale ale textului. În primele trei strofe emistihurile se succedă în înlănțuiri dezordonate (5:5; 7:4; 4:6; 4:7; 4:6; 5:6; 5:4; 7:4; 5:5; 4:7; 5:5; 5:6;), grupurile sintactice impun fluctuația cezurii, ori atenuarea ei (*Când îi privești împiedecați în fier; Nici o sămânță n-are să se piardă*), iar ritmul se concretizează în foarte multe variante⁷, în timp ce structura metrică rămâne izomorfă (constant endecasilabică). În cea de a doua parte, unei împletituri heterometrice îi corespund o mai mare ordine și simetrie a ritmurilor și o stabilizare a cezurii după silaba a 4-a sau a 5-a.

Din cele 10 variante ritmice care încheagă structura semantică și metrică a poemului, 7 revin cu o anumită frecvență, trasând un desen simetric în interiorul conglomeratului silabic. O primă observație vizează tensiunea dintre secvențele iambice dominante și cele adonice (care debutează cu o silabă trohaică: – v – v – v)⁸. Acestea din urmă intervin la începutul versurilor, în momentele discursiv-descriptive, și au rolul de a reliefa (prin schimbarea pulsului ritmic) ideea: *El, singuratic, duce către cer/Brazda pornită-n țară, de la vatră; Nici o sămânță n-are să se piardă; Ager oțelul rupe de la fund; Noaptea, pe șesuri, se desface lină* etc. La intervale și în poziții semnificative pentru ideea poeziei apar segmente iambice în realizări ideale (perfecte: v – v – v). Intercalarea lor în ansamblul plurimetric produce efecte incontestabile, dezvăluind dialectica sensurilor, punctele de contact și opozițiile ce la animă. Pasajele amorse, dezordonate ritmic, aparțin reliefului accidentat, contorsionat al teluricului, în care enclavele adonice introduc câteva zone plane, de liniște (munca este ritualizată); pasajele organizate (iambii puri) pun în evidență calmul linear, seninătatea perspectivei astrale, infinite: *Săcurea plugului, când s-a întors/Rămâne-o clipă-n soare ca să ardă; Din plopul negru, răzimat în aer;/Noaptea, pe șesuri, se desface lină,/ La nesfârșit, ca dintr-un vârful de caier;/Uzit cu fire de lumină*. Ultimul

vers, în care se produce contopirea celor două aspirații, e cadențat în iambi puri: *Îi vezi lăsată umbra printre boi* (v – v – v – v – v –).

Și în ce privește sistemul rimelor există sesizabile diferențe între cele două planuri (și părți). În primele trei strofe, rimele masculine se încrucișează cu rime feminine. Examinând repartizarea rimelor în ultima secțiune a poemului, înțelegem că această arhitectură nu este întâmplătoare, capricioasă, ci „element productiv“, dirijat cu subtilitate: rimele feminine aparțin versurilor descriptiv plastice (*El, singuratic, duce către cer, / Brazda pornită-n țară, de la vatră. / Când îi privești împiedecați în fier, / Par, el de bronz, și vitele-i de piatră*). E semnificativă, în această privință, strofa a 4-a, alcătuită în exclusivitate din rime feminine, ce introduce un curent liric, un fior de caldă comuniune în tabloul aspru al muncii. Rimele exclusiv masculine ale ultimei strofe subliniază, prin căderea lor viguroasă, pauza metrică, potențând solemnitatea finalului⁹.

Endecasilabul este, alături de alexandrin, metrul caracteristic pentru poezia românească după 1900; endecasilabul e metrul dominant al *Cuvintelor potrivite*. Dar, așa cum se întâmplă și cu alexandrinul, endecasilabul cunoaște (în secolul XX) un însemnat proces de maturizare, o seamă de elemente noi contribuind la dezarticularea tiparelor tradiționale. În acest proces, lirica lui Tudor Arghezi, are un rol bine determinat, factorii care au contribuit la deconvenționalizarea versului de 11 silabe (a structurilor metrice clasice, în genere) ținând, mai ales, de sintaxa liberă a versului modern, a versului arghezian, în speță. Dizlocările și inversiunile pe care poetul le operează curent au influențat, fără îndoială, configurația versului, obligând unitățile sintactice să încalce pauza la cezură și, adesea, pauza finală. În acest fel, cezura se mută după capriciile sintaxei poetice ori dispare (*E o tăcere de-nceput de leat / Tu nu-ți întorci privirile-napoi*). Extinzând, pe de altă parte, secvențele sintactice dincolo de limitele versului, prin scindarea, uneori bruscă, a unităților sintagmatice, e atenuată clauzula (*El,*

singuratic, duce către cer/Brazda pornită-n țară...; sau Când îi privești împiedecați în fier;/Par, el de bronz...). Folosind ingambamente succesive, Arghezi construiește un vers „șerpuitor“, suplu, cu o sporită funcționalitate și cu o intonație neretorică, mai apropiat de structurile metrice libere. Modernismul (anticonvenționalismul) poeticii argheziene e manifest, așadar, și în versificație. Sensibil la uzura, prin aplicare mecanică, a unor clișee metrice clasice, Arghezi (asemeni altor contemporani ai săi: Barbu, Bacovia, Pillat) subminează din interior schemele rigide ale convenției prozodice și creează forme noi, mai fluide și mai accesibile viziunii artistice moderne. În sistemul rimei sunt sesizabile aceleași fenomene. Pe de o parte, poemul se încadrează în direcțiile fundamentale ale dezvoltării poeziei naționale, pe de alta, pune în lumină o seamă de repere ale uzului poetic individual. Această poezie evidențiază câteva trăsături caracteristice rimei în lirica lui Tudor Arghezi și, în genere, poeziei românești de după 1900:

- distribuirea semnificativă a cuvintelor în poziția privilegiată a rimei (distribuire ce relevă aici opoziția teluric – astral): *vatră – de piatră* (în prima strofă), *leat – apropiat* (în ultima strofă);

- preferința pentru rime cu termenii aflați într-un grad pronunțat de atracție semantică (*lină – lumină; leat – apropiat*) sau metaforică (*aer – caier*);

- adâncirea relației de contiguitate între „partenerii“ de rimă, printr-o vădită tendință de sintagmatizare a cuplurilor (*vatră – de piatră*); (muncit) (*cu dușmănie – pe moșie*).

Din cele 20 de cupluri rimice ale poeziei, cinci fac parte din ceea ce noi numim *fondul comun*: sunt, așadar, perechi cu o mare stabilitate și frecvență în lirica noastră: *cer – de fier; vatră – de piatră; la fund – rotund; aer – caier; lină – lumină*¹². Cupluri cu existență perenă, ele nu prezintă o marcă istorică, ci una estetică, privilegiul unei întrebuiințări inedite.

La interferența cu termenii fondului comun se află cuvintele-rimă din fondul individual (prezente doar la Arghezi: *orz – s-a întors*,

leat – apropiat)¹³. Ele indică mai precis „zonele semantice” preferate de un poet anume sau înclinațiile fonostilistice ale unei epoci literare. Reținem, în acest sens, cuplul *orz – s-a întors*, care realizează o rimă asonantică¹⁴ (cu *opозиția consoană sonoră – consoană surdă*). Recurente în poezia modernă, rimele de acest tip reflectă tendința spre disimetrie, spre împropiatare a surselor eufonice și corespunde, în planul lexicului poetic, căutării cuvântului insolit, frapant, nepoetic.

În ce privește fonetismul cuvintelor, raportul dintre calitatea sunetelor și context, dintre vocalele accentuate și vocalele rimei, poezia *Belșug* oferă de asemenea câteva interesante elemente pentru analiză. Vom observa imediat frecvența vocalei *a* (cu 20 de ocurențe în poziție accentuată, împreună cu diftongul *oa*, 22 de ocurențe, dintre care 7 în prima strofa); succesiunea expresivă a vocalei în versul *Brazda pornită-n țară de la vatră* (*a – i – a – a*), succesiune care deschide, încă din primele secvențe ale poeziei, perspectiva spre infinit. În opoziție, vocala închisă *i* (cu 14 ocurențe în poziție accentuată), al cărei timbru poate fi asociat strălucirii astrale¹⁵, e concentrată în strofa a 4-a: *Din plopul negru, răzimat în aer,/Noaptea, pe șesuri, se desface lină,/La nesfârșit, ca dintr-un vârf de caier,/Urzit cu fire de lumină*. Muzicalitatea versurilor, sprijinită pe diferențele de timbru și amplitudine ale vocalelor (*o – e – a – a/oa – e – a – i/e – i – â – a/i – i – i*), sugerează tensiunea fundamentală a poemului.

Ținând seama de izomorfismul planurilor, era de așteptat ca personalitatea lui Tudor Arghezi, modul specific în care el analizează realitatea să transpară nu numai în selecția lexicală și în ceea ce s-ar putea numi „spațializarea”¹⁶ elementelor de semnificație – articularea strofelor, distribuirea secvențelor metrice și ritmice, corespondențele rimelor, într-un cuvânt, versificația. Din acest punct de vedere, poezia *Belșug* este un exemplu pentru felul în care stratul prozodic servește ideea.

Limbă și literatură, 1981

NOTE:

¹ Șerban Cioculescu, *Introducere în poezia lui T. Arghezi*, București, 1971, p.89.

² Cf. Ov. S. Crohmălniceanu, *Tudor Arghezi*, București, 1960, p. 153-191; Idem, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, București, 1974, p.42.

³ O amplă și subtilă analiză a poemului, cu evidențierea structurilor de adâncime, la Neacșu Alexe, în *Limbă și literatură*, vol. I, 1979, p.82-90.

⁴ Scrieri, I. *Versuri*, București, 1962, p.50.

⁵ Cf. T. Vianu, *Opere*, vol.4, *Studii stilistice*, București, 1975, p. 371; cf. și Șerban Cioculescu, *lucr. cit.*, p. 89-90.

⁶ I. M. Lotman, *Lección de poetică structurală*, București, 1970, p.90.

⁷ Pentru întregul poem am delimitat 10 variante ritmice. Attilo Levi a stabilit 812 variante pentru endecasilabul italian, cf. Ladislau Gáldi, *Introducere în istoria versului românesc*, București, 1971, p.9.

⁸ Intercalarea unităților trohaice în fluxul iambic e un procedeu la care Arghezi recurge adesea (cf. Ladislau Gáldi, *lucr. cit.*, p. 342-357). Interesant e că aceste „substituiți” apar în momentele cheie ale poeziei (vezi, de pildă, *Testament*).

⁹ Pentru funcționalitatea rimelor feminine, în opoziție cu cele masculine, Ladislau Gáldi, *Introducere în stilistica literară a limbii române*, București, 1976, p. 339.

¹⁰ Cf. Ladislau Gáldi, *Introducere în istoria versului românesc*, p.347.

¹¹ Pentru funcționarea endecasilabului înainte de 1880, vezi Gabriela Duda, în vol. *Structuri tematice și retorico-stilistice în romantismul românesc*, București, 1976, p. 243.

¹² Iată, de pildă, regimul cuplului *lină – lumină*: Conachi, *Scrieri alese*, 1963, p. 61; Poeții Văcărești, *Versuri alese*, 1961, p. 212;

Heliade, *Opere*, I, 1967, p.94, 234; Alexandrescu, *Opere*, 1957, p.92; Alecsandri, *Poezii*, 1974, cu 8 apariții, p.77, 84 etc.; Bolintineanu, *Opere alese*, p. 298, 314; Eminescu, *Opere*, I, 1939, p.5, IV, 1952, p.105; Zamfirescu, *Opere*, I, 1970, p.99; Coșbuc, *Versuri*, 1961, p.134; Pillat, *Poezii*, 1944, p.472.

¹³Am cercetat din acest punct de vedere un număr de 32 de autori dintre cei mai reprezentativi, de la Dosoftei la Tudor Arghezi.

¹⁴După Doina Bogdan Dascălu, Crișu Dascălu, *contrasonanță consonantică*, „Limbă și literatură“, IV, 1979, p. 347.

¹⁵Pentru valoarea expresivă a vocalelor, cf. Ladislau Gáldi, *Introducere în stilistica literară a limbii române*, p. 314-325.

¹⁶Cf. Mihai Nasta, *Le problème de l'écriture et les démarches de l'analyse poématique*, „Cahiers roumains d'études littéraires“, 2, 1973. p.56.

Octavian Goga în evoluția versului românesc

I. În cazul versificației (sumă de tipare convenționale și, până la un punct, previzibile) aplicarea unei cercetări diacronice întâmpină adeseori dificultăți. Plasată, însă, într-un context mai larg, interdisciplinar, analiza prozodiei surprinde aceste imperceptibile mutații, care, de la o epocă la alta, duc la transformarea structurilor versificate. Astfel încât nu e suficient să cunoaștem arhitectura și mecanismul cutărui model metric, ci trebuie să știm cum funcționează el în organismul viu al poeziei, la un autor anume ori într-o perioadă dată. În acest fel, cercetarea prozodiei poate oferi numeroase (și necesare) fapte istoriei literare în fixarea unor tipologii stilistice, în fixarea unor sfere semantice preferențiale pentru selectarea cuvintelor

rimă, în descoperirea raporturilor pe care versificația (ca formă tipică de abateri) le stabilește cu diversele straturi ale limbii.

Versificația lui Octavian Goga nu a intrat decât cu totul tangențial în atenția cercetătorilor de poezie. Cu excepția unui sumar capitol dedicat de L. Găldi (*Introducere în istoria versului românesc*, București, 1971) câtorva elemente de permanență din metrica lui Goga, alte referiri sunt neglijabile. Cu toate acestea, în ciuda aparentului lor conformism, versurile lui Octavian Goga (alături, firește, de cele ale lui Arghezi, Pillat, Barbu, Voiculescu etc.) au contribuit la modificările de structură la care a fost supusă, după 1900, poezia românească.

Considerăm elemente pertinente pentru discuția noastră structura metrică a poeziilor din primul volum (*Poezii*, 1905) și sistemul cuvintelor rimă în ansamblu.

Poezii cuprinde 47 de piese, dintre care 25 au o structură iambică, 18 sunt construite pe schema troheului, iar 4 înglobează amfibrahi. Importanța pe care iambul o vădește în versificația lui Goga (în pofida aspectului „popular“ al lexicului și, în parte, al gramaticii sale) e semnificativă din perspectiva evoluției versului, deoarece, se știe, structurile iambice ocupă, în genere, un loc însemnat în tipologia metrică a poeziei românești moderne (cf., de pildă, ponderea alexandrinului în sonete: Pillat, *Scutul Minervei*, V. Voiculescu, *Ultimele sonete...*; Barbu, ciclul parnasian). Din totalul de 47 de poeme, 38 urmează aceeași schemă a distribuirii rimelor, un vers independent alternând cu unul rimat, în ordinea xaxaxbxb. Semirima, provenită din poezia neogreacă, nu e singulară aici. Au mai folosit-o Eminescu, Vlahuță, Coșbuc și, mai târziu, Arghezi (*Psalmul de taină*). În lirica lui Octavian Goga strofele de acest tip (octave ori catrene) formează, însă, un grup compact care marchează, după opinia noastră, un moment în istoria versului românesc.

II. Ceea ce s-ar putea numi, în genere, demolarea tiparelor clasice (concomitent cu impunerea unor structuri noi, mai suple și mai conforme cu sensibilitatea poetului modern) s-a înfăptuit prin intermediul sintaxei. În poezia clasică osatura rigidă a modelului metric domina organizarea sintactică a frazei poetice; mai exact, versul sau segmentul de vers – emistihul – acoperă (în metrica tradițională) o unitate sintactică. Cezura, ca și rima, constituind mijloace severe de organizare (de încadrare) a unităților metrice. În poezia modernă sintaxa nu se mai lasă copleșită de prozodie, ci, dimpotrivă, o invadează, interpretarea mai liberă a legăturilor sintactice din cadrul versului modern ducând la slăbirea legăturilor prozodice. Atenuarea cezurii sau, chiar, eliminarea ei, apariția unei cezuri mobile, segmentarea unităților metrice lungi (alexandrinul, endecasilabul), atenuarea, pe de altă parte, a finalurilor de vers, prin folosirea unor ingambamente succesive, sunt fenomene semnalate în poezia franceză (W. Th. Elwert, *Traité de versification française*, Paris, 1965, p. 67-68) și prezente, deopotrivă, în poezia noastră, cu deosebire după 1900. Aceste fenomene au dus, așadar, la „reinterpretarea” tiparelor clasice. Dar, spre deosebire de autorii mai sus citați, la Goga același proces de „reinterpretare” se petrece pe alte căi. Este vorba de o redistribuire a metrilor în cadrele strofei și de rolul pe care poetul îl acordă rimei.

III. Tradiționalist prin tematică și motive, îndatorat, prin temperament, retorismului romantic pașoptist (și cu ecouri din Eminescu), Goga preia de la aceștia și forma metrică – versul lung (de 17, 18 silabe) potrivit cu desfășurările ample ale discursului, cu dialogurile alegorice, cu evocările. Numai că el adaptează această formă nu doar temperamentului său poetic, ci și tendințelor de evoluție ale versificației. Versurile de 18 silabe, cu cezură mediană, distribuite în tradiționalele catrene de tipul aabb, devin eneasilabi (versuri de 9 silabe), cu semirimă, dispuși în octave: *Când doarme plugul pe*

rotile./În pacea serilor de toamnă./La voi coboară Cosânzeana./A visurilor noastre doamnă./Vin crai cu argintate coifuri./Și-n aur zânele bălaie./Atâta strălucire-ncape/În bietul bordeiaș de paie (Plugarii, în Poezii, București, 1963, p.6). Octavele sunt împărțite (aproape invariabil) în două unități sintactice: strofa cuprinde, de regulă, două fraze dispuse pe spațiul a patru versuri. Punctul (ori punctul și virgula) segmentează octava în două subdiviziuni prozodice (în două catrene). Procesul înlocuirii perioadelor lungi, cu versuri mai scurte, mai fluide, mai „accesibile“, proces început de lirica postpașoptistă și continuat de Eminescu (cf. Gabriela Duda, *Structuri tematice și retorico-stilistice în romantismul românesc*, București, 1976, p. 248) se prelungește, prin Goga, până în secolul XX.

Aspectul echilibrat, aproape izosilabic, al tabloului ritmic ne indică aceeași tendință spre formele tradiționale. „Jocul“ accentelor, alternarea unor secvențe mai lungi, neaccentuate (pauze ritmice), cu altele în care accentele se precipită nu intră în poetica lui Goga. Luând, spre exemplificare, un eșantion de 7 piese ale volumului amintit (*Rugăciune, Plugarii, Oltul, Casa noastră, Apostolul, În codru și Noapte*), poezii scrise în strofe de 8 versuri enesilabice, de structură iambică (cu accentul pe silabele pare), observăm că abaterile de la ritmul ideal (v –) sunt relativ neînsemnate: din cele 400 de versuri cât însumează grupajul, în poziția 2 sunt accentuate 307 silabe, în poziția 4 – 305 silabe, în poziția 6 – 177 silabe, iar în poziția 8, așa cum era de așteptat, toate silabele sunt accentuate. Elementul care provoacă procesul de restructurare a tiparului clasic este *rîma*. În poezia lui Goga există o fertilă contradicție între banalitatea sonoră a rimei și importanța ei în stratagema discursului. Rolul „așteptării frustrate“ îl deține, aproape în exclusivitate, rîma. Succedându-se din două în două versuri și constituindu-se, cu precădere, din termeni aparținând aceleiași categorii gramaticale (*zarea: cărarea, sapă: s-adapă, firii: iubirii, frânge: plânge, toamnă:*

doamnă, fiere: durere etc.) ori fondului comun, peren (rime existente la marea majoritate a autorilor: *cuvânt: pământ, acum: drum, să asculte: multe, cale: jale, albastre: noastre, dimineață: viață, gânduri: rânduri, clipă: aripă* etc.), rima, deci, mai degrabă *atenuează* decât marchează finalul versului. În acest fel, discursul poetic se derulează liber, intonația retorică nu întâlnește opreliști, versul seamănă cu desfășurările ample, „prozaice“, ale poemului modern. „După Eminescu și Macedonski, nota G. Călinescu (*Istoria literaturii române...*, p. 539), Goga e întâiul poet mare din epoca modernă“.

Orizont, 1981

Goerge Bacovia – poezie și contrapunct

I. În parte, Bacovia reține din retorica clasică unele din tradiționalele funcții ale prozodiei: rolul ordonator, metric, al rimei; posibilitatea strofei de a dirija arhitectura ideatică a poemei; capacitatea metrului și a ritmului de a acompania, în înălțuiri ordonate, substratul textului etc.; dar tulbură vechea metrică, apelând la suspensii și enclave de vers liber ori alb, introduce rime, cu sonorități deopotrivă discrete și insolite (în care neologismul ocupă un loc important), alternează segmente de dimensiuni diferite, amestecă ritmurile. Ceea ce constituie, însă, dominanta tehnicii sale ține de componentele de orchestrație ale versului, de capacitatea muzicală a secvențelor fonologice și ritmice. În legătură cu acest aspect al poeziei lui Bacovia s-au făcut deja câteva pertinente observații, așa încât nu mai revenim.

Asemenea tuturor simboliştilor, Bacovia a recurs la puterea de sugestie a sunetelor, combinând, în țesături subtile, obsedante motive sonore, care traduc, prin chiar geometria lor, peisaje sufletești și peisaje în genere. E cunoscută, de pildă, preferința poetului pentru

sunetele închise și nazalizate (*î, u*: în termeni ca *vânt, frânt, mormânt, curând, plumb*), ori pentru timbrul „tragic” al vocalei *i*. Dar analogia cu muzica stă, în cazul lui George Bacovia, după opinia noastră, nu numai în obișnuitele „figuri sonore”, în fonosimbolism; analogia frapantă cu tehnica muzicii și, de aici, fluiditatea, incantația versului bacovian stau în folosirea contrapunctului. Contrapunctul, după definiția pe care ne-o oferă dicționarele, este prezența simultană a două sau mai multe melodii cu caracter independent; melodie care se cântă concomitent cu tema; revenirea la tema principală. Procedul contrapunctării apare la Bacovia atât la ritm cât și la rimă. El se amplifică prin fenomene de repetiție ori paralelism, des utilizate de poet (să se vadă, printre altele, numeroasele refrene), precum și prin tectonica versurilor. Se naște astfel, cum ar spune E.A. Poe, un „curent subteran al înțeleșului” (cf. R. Jakobson, *Probleme de stilistică*, p. 117), o întreagă mișcare de acumulări și reveniri, de acorduri glisante și sugestive în care motivul e fixat, fie prin reluarea aceluiași segment (într-un conglomerat de ritmuri), fie prin ceea ce numeam altădată „rime sintagmatice”.

II. Am ales, spre exemplificare, mai întâi, poema *Oh, amurguri*: „Oh, amurguri violete...// Vine/Iarna cu plânsori de piculine...// Peste parcul părăsit/Cad regrete/Și un negru croncănit...// Veșnicie,/ Enervare.../Din fanfare funerare/Toamna sună, agonie...”. Pe un fundal dominant trohaic (accentele cad pe silabele impare: 1, 3, 5) se derulează câteva variante. Tendința lor este de peonizare a troheilor, de transformare, așadar, a segmentelor bisilabice (– v) în segmente mai ample, de patru silabe, care comportă un singur accent. Se observă chiar o anumită simetrie a peonilor (vv – v). Tema poemei este exprimată prin secvența *Vine/Iarna...* (– v/– v), tradusă, metric, în succesiunea a doi trohei; acest miez semantic acest motiv) al textului, reprezentând, de altfel, o stare de spirit dominantă în poezia lui Bacovia, cu tot ceea ce aduce el sonor, peisagistic și simbolic,

contrapuntează fraza semantico-muzicală a poemului. Motivul este acompaniat (și justificat psihologiceste și artisticeste) de o seamă de notații aparținând mediului ori interiorității. Enunțurile referitoare la decor (*plânsori de piculine, parcul părăsit* etc.) sunt mai mult sau mai puțin indiferente față de *calitatea* ritmului. În cazul lor, deci, ritmul este *aleatoriu*. Pertinente, sub acest raport, și încadrabile în schema trohaică rămân referirile la peisajul interior și, în al doilea rând, acelea care rețin semnalele sonore ale ambianței (*cad regrete: – v – v; toamna sună: – v – v*), strâns dependente de motivul central.

III. După 1880 sporește, în poezia românească, ocurența cuplurilor de rime ai căror termeni se află într-un grad pronunțat de contiguitate. Nexul *sunet/înțeleș* (cf. și R. Jakobson) permite dezvoltarea, la sfârșitul versului, a unor relații mai complexe ce se manifestă pe lanțul vertical al discursului poetic. Prin mijlocirea rimei, se realizează, astfel, deseori, veritabile sintagme nominale ori verbale coerente din punctul de vedere al sensului și integrabile într-o unitate sintactică independentă. În unele situații cuvintele rimă de acest tip (*rime sintagmatice*), numeroase în poezia lui Bacovia, au rolul de a contrapuncta motivul poeziei, de a-l reîntoarce pe lector la „temă” sau de a dezvolta o „temă” (melodie) suplimentară, care se derulează paralel cu melosul central, augmentându-l: „La horn să ascult vijelia/sau zilele mele-totuna –/Aș vrea să le-nvăț simfonia.// Mai spune s-aducă și ceaiul./Și vino și tu *mai aproape*,/Citește-mi ceva de la poluri,/Și ningă... zăpada *ne-ngroape*...”. Prefigurat prin cuplul *vijelia/sinfonia*, ai cărei termeni se află într-un raport apozitiv, motivul se conturează pe deplin în segmentul rimic (*zăpada*) *aproape/ne-ngroape*: „Și vino și tu *mai aproape*...!Și ningă... zăpada *ne-ngroape*”.

Exprimând în mod strălucit una din orientările liricii românești și universale din primele decenii ale veacului nostru, poezia lui Bacovia a contribuit esențial la subminarea arhetipurilor clasice de versificație și la constituirea formelor poetice moderne.

Relația folclor – literatură din perspectiva transformării textuale

I. Relația folclor (operă orală) – *literatură* (operă scrisă, cultă) a fost abordată în bibliografia minimă a chestiunii din unghiuri diferite. Nu intenționăm să revenim aici asupra detaliilor istorice, socio-culturale și estetice implicate în studierea acestui fenomen complex, nici să repunem în obiectiv dicotomia oral-scris, ca reper în evaluarea celor două moduri fundamentale de comunicare. Articolul nostru își propune să reexamineze sus-numitul raport dintr-o perspectivă, până acum mai puțin vizată: aceea a *hipertextualității*.

Concept teoretizat de Gérard Genette (1982), hipertextualitatea circumscrie, în cadrul mai general al „transcendenței textuale” (Genette 1979, 87; cf. și Genette 1982, 7-14), fenomenul de metamorfoză pe care „un text A” („hipotextul”) îl suferă prin trecerea (realuarea, oglindirea) lui într-un „text B” („hipertextul”). Nu este vorba de recunoașterea „motivelor” (Avalle), a „urmelor” (Riffaterre), ori a „traseelor” (Derrida) unui text în alt text, ci despre un proces de *transgresare masivă* (opera A apare în *întregime* în opera B), acceptat conștient și clasificat ca atare de convenția literară: „J’aborderai donc ici, sauf exception, l’hypertextualité par son versant le plus ensoleillé: celui où la dérivation de l’hypotexte à l’hypertexte est à la fois massive (toute une oeuvre B dérivant de toute une oeuvre A) et déclarée, d’une manière plus ou moins officielle” (Genette 1982, 16).

Astfel privite lucrurile, interferența folclorului cu literatura se subordonează unor determinări din sfera faptelor de literaritate – de *textualitate*¹.

Desemnând o „clasă” precisă de opere (dintre care unele sunt considerate de tradiția literară „genuri”: *parodia*, *pastișa*, *șarja* sau

travestiul) și, în același timp, un „aspect“ a textualității, hipertextualitatea presupune, după Gérard Genette, în principiu, două procese: a) de *transformare* și b) de *imitare*. În „practica hipertextualității”², acestea pot avea un „regim“ (o funcție) *ludică*, *satirică* sau *serioasă* (v. p. 33-39). Potrivit respectivelor coordonate, care vizează, cum însuși autorul remarcă la paginile 34 și 35, mai întâi, criterii structurale (pun în evidență natura relațiilor dintre hipotext și hipertext), apoi criterii funcționale (se referă la practica textuală, la „regimul“ hipertextului), Genette stabilește o taxinomie. În tabelul pe care îl propune (v. p. 37) figurează, alături de „genurile canonice“ (*parodia*, *pastișa*, *șarja* și *travestiul*), tipuri supuse, în genere, unui regim ludic sau satiric³ și categoria așa-numitelor „transpoziții“ (între care sunt incluse: *traducerea*, *rescrierea*, *remanierea*, *stilizarea*, *transpunerea în alt registru metric*, *defigurarea*, *montarea în vers a unui text de proză*, *prozificarea* etc.⁴) – hipertexte cu regim serios⁵. După natura relației, nivelul la care se produce ea, precum și intenția celui care o pune în mișcare (și o receptează), există câteva mijloace concrete de realizare a hipertextului. Genette vorbește despre „transformări simple sau directe“, adesea mecanice, și despre „transformări complexe sau indirecte“, care se bazează pe un „model de competență generică“, extras din experiența unei opere anume (v. p. 12-13). Transformarea sau imitarea pot avea un aspect strict *formal* (cu efecte insidioase asupra sensului) sau unul *tematic*, deși granița ce le separă rămâne, cum e și firesc, fragilă (cf. *id.*, p. 238). Operațiile care au loc în practica hipertextuală generează însă o multitudine de variante (de forme) ce uzează de mijloace eterogene și concentrează funcții multiple: transformarea apare alături de imitare; schimbările din planul tematic se reflectă în cel formal (și invers), inducând modificări mai profunde, la nivelul semnificației; ludicul (ori parodicul) ies din registrul obișnuit, împrumutând accente grave („serioase“) etc. Ceea ce caracterizează însă în totalitate clasa

textelor respective este, pe de o parte, „ambiguitatea“ lor structurală: pot fi receptate pentru sine și în sine, dar și în legătură cu hipotextul din care derivă (Genette 1982, 450), pe de alta, *existența lor în profunzime* (în sens spațial); asemenea palimpsestelor, ele cuprind în corporalitatea lor straturi, succesiv depuse, de texte. În procesul de sedimentare a planurilor (legate între ele prin diverse operații de transformare), straturile mai adânci generează și susțin straturile superioare. Or, tocmai fiindcă această generare și susținerea au un caracter durativ (trebuie să existe mereu), se mențin și straturile implicate în proces, așa încât, în momentul unui contact avertizat (*lectura*), toate (sau aproape toate) aceste planuri, aflate într-o relație de succesiune cronologică și de determinare *cauzală* (*adesea, doar unidirecțională*), *se activează simultan* (metaforic vorbind) *pe verticală*. Altfel spus, o lectură specializată le *vizualizează* în perspectiva stratificării lor.

Statutul ambiguu al hipertextelor, dar, mai ales, pluridimensionalitatea lor (hipertextul are perspectivă, asemenea unui tablou care dă impresia desfășurării de planuri în profunzime) le conferă o specificitate aparte în câmpul larg al operelor literare și pretind mijloace de investigare adecvate.

II. În lucrarea lui Gérard Genette se vorbește fără necesarele precizări despre raportul de tip hipertextual ce se instalează adesea între folclor (operă orală) și literatură (operă scrisă, cultă)⁶.

Constituie, de fapt, trecerea de la modelul (prototipul) oral la opera scrisă o formă aparte (specifică prin factura operațiilor și regim textual) de practică hipertextuală?

Modificarea cea mai importantă pe care o suferă un text oral prin integrarea în circuitul literaturii rămâne, fără îndoială, plasarea lui în alt registru verbal: transformarea, cu alte cuvinte, dintr-un „text nerepetabil“, ce recurge la coduri non-verbale și se emite într-un anumit context pragmatic) într-un „text repetabil“, formulat tocmai

în vederea „unei receptări multiple“ („caractere și material grafic diferit“) (Segre 1986, 251). Ar fi vorba, menținându-ne în limitele tipologiei propuse de Gérard Genette, de o „transpoziție“ lingvistică (asemenea, între altele, traducerii), prin care textul vorbit (sau cântat) devine text scris. Această transpoziție antrenează un complex de elemente (unele, extralingvistice), căci expresia orală, spre deosebire de cea scrisă, este „un fapt de limbaj complet, nu numai de scriitură“ (Zumthor 1983, 66): enunțul oral „nu poate fi disociat de enunțare, iar aceasta din urmă implică factori personali sau situaționali străini (în parte) sistemului lingvistic. Gestul și vocea constituie pentru text o anumită modalitate de a fi prezent. În felul acesta, funcția situațională a limbajului este puternic valorificată“ (id., 67). Transpoziția presupune deci, pe lângă reproducerea în scris a caracteristicilor stilistice, proprii textului oral, și reprezentarea scriptică a tot ceea ce ține de componenții vizuali și sonori ai transmiterii mesajului: „sub“ – sau supracodul gestual asociat semnificativului global“ (Carpov 1983, 8-9).

Textul scris, echivalent celui oral, ar rezulta atunci din combinarea mai multor „ansambluri semnificante“ (Zumthor 1983, 539), din îmbinarea mai multor sisteme semiotice (verbal, gestual, muzical). El include *glasul*, transformat și imobilizat în scris, dar servește (sau ar trebui să servească), într-un fel, și ca indice situațional. Fixat pe hârtie, el coexistă cu similarul său oral care, continuând să aibă, în paralel și independent, o circulație orală, rămâne productiv: generează mai departe variante ce se transmit cu mijloacele specifice ale oralității și sunt receptate ca atare. Dar, alături de textul oral – „fenomen folcloric complex“ de factură sincretică (Pop 1966, 41-42), apare *textul oral-scris*“⁷, fenomen cult, apt să genereze o literatură (cf. și Zumthor 1983(a), (37-39). Actul de fixare determină, așadar, trecerea de la o structură preponderent „modală“ la una preponderent „textuală“: „La part respective des structures

textuelle et *modale* dans la constitution du monument⁸ diffère sensiblement dans la poésie écrite et dans l'orale. Le textuel domine l'écrit; le modal, les arts“ (id., 39).

În ontologia globală a textului (care are o natură oarecum abstractă) se disting deci (în sfera comunicării) două subdomenii concrete care, potențial și, adesea, în fapt, se află într-un raport dinamic: textul oral este scriptibil, cel scris este oralizabil (Talos 1977, 41-52; Chițimia 1977, 53-61; Vrabie 1978, 324; Zumthor 1983(a), 38). Ceea ce se întâmplă în cadrul fiecărui domeniu (pe de o parte, producerea *variantelor*, la nivelul folclorului, pe de alta, apariția unor *similitexte*, la nivelul literaturii) se subordonează operațiunilor specifice ale *transformării de text*. Trecerea de la oral la scris (și invers) implică, însă, *schimbarea statutului ontologic al textului* și, ca urmare, depășește sfera de generalitate a noțiunii de transformare. Transformarea presupune continuitate, în vreme ce, în cazul schimbării statutului ontologic al textului, avem a face cu o *rupere*, cu o *discontinuitate*. Adoptarea noului statut ontologic subînțelege, pe lângă unele operații la nivelul textului (înregistrarea grafică a suprasegmentelor, de pildă, cu toate implicațiile de ordin expresiv și impresiv) și schimbarea modului „de producere, de execuție și de transmitere“ a mesajului (cf. Meschonnic 1985, 123), ceea ce influențează, evident, textul însuși. Creat pentru zicere-audiere (și reprezentare), textul oral comportă mărci dintre care unele (ce țin de structura lui textuală: versificația, jocul de cuvinte, diferitele forme de repetiție și contrast, refrenul etc., cf. Bârlea 1979) se conservă și în alternativa grafică a textului, altele, ce țin de specificul sincretic al folclorului, se pierd prin scriere (Barthes 1981, 11; cf. și Meschonnic 1985, 121-125). Modificările care apar nu sunt impuse însă nici de convenția literară, nici de voința celui care transcrie, ci sunt determinate de caracteristicile operei folclorice: de „felul ei de existență“, de condițiile enunțării, de modul cum se transmite

mesajul, de faptul, în fine, că, „în expresia sa cea mai autentică“, folclorul este „un act de comunicare“, în care textul este doar un aspect (Fochi 1980, 23).

Într-o primă etapă a trecerii de la textul folcloric (oral) la cel *oral scris*, etapă caracteristică prin *transcriere* și ilustrată, de obicei, în *culegerile de folclor*, are loc, prin urmare, un proces ce nu reprezintă o transformare, ci „un salt“ de pe o „orbită“ pe alta a modului de transmitere (Theodorescu 1976, 403, ap. Fochi 1980, 14), după care începe *destinul propriu-zis literar al textului*. Acest salt determină o mutație, o formă nouă de existență a textului și o altă perspectivă a istoriei lui artistice și culturale.

Raportat la realitatea specifică a *acestei etape*, conceptul de hipertextualitate este numai parțial pertinent. El nu desemnează decât convențional relația *text oral/text oral scris* din culegerile riguroase („științifice“) de folclor. Această relație ar putea fi, după opinia noastră, mai adecvat și mai exact circumscrisă prin termenul de *sintextualitate*.

Conceptul de hipertextualitate desemnează corect acea relație folclor-literatură, caracterizată printr-o intervenție *deliberat transformatoare și creativă* a culegătorului (a aceluia care transcrie): culegătorul (folcloristul, strict specializat) lasă loc scriitorului. Ne referim la cunoscutele *Poezii populare*, adunate, întocmite și îndreptate de Vasile Alecsandri¹⁰ și, în parte, la întreprinderea lui At. Marian Marienescu (*Poezii populare din Transilvania*) care încearcă să reconstituie un prototip după mai multe variante (unele aparținând chiar la provincii diferite). Paralel, deci, cu atitudinea obiectivă, distanțată a culegătorului din volumele riguros alcătuite, unde „expresia este stenografiată, mai corect magnetofonizată“ (Perpessicius 1957, 181), desprindem o atitudine implicată, subiectivă, când textul nu este doar transcris, ci recreat (derivat). E ceea ce se întâmplă în *Povestea vorbii* de Anton Pann¹², „culegere

de proverburî“, inserate într-un *scenariu*, reelaborate, *supraordonate*, deci, prin prisma unui tip discursiv străin, adăugat textului primar. Fenomenul e prezent și în culegerea de poezii populare aparținând lui Lucian Blaga (*Antologie de poezie populară*¹³). Și aici materialul, rezultat din multiple operații de selecție, de decupare și montaj, este supus unei viziuni filozofice și artistice supraordonatoare, exterioare textului original.

III. Modalitățile de transformare – imitare (de practică hipertextuală) pe care le poate suferi, în general, un hipotext (un text de pornire) folcloric, o dată cu *fixarea lui pe hârtie*, sunt însă infinit mai diverse și mai complicate. Uneori, aceste transformări urmează etapele mai multor stratificări, cum se întâmplă în *Luceafărul* eminescian: de la basmul lui Kunisch (*Das Mädchen im goldenen Garten*), la basmele versificate de Eminescu (*Fata în grădina de aur și Miron și frumoasa fără corp*), la schițele și variantele care au dus, în cele din urmă, la binecunoscuta capodoperă. Chiar dacă schema compozițională rămâne cvasiidentică, semnificatul său comportă schimbări fundamentale „de situare semiologică“ (Avalle 1979, 41): în primul rând în sfera motivului general al geniului, apoi în cel adiacent, al iubirii. Hipertextualitatea, „ca toate categoriile generice“, se impune, adeseori, prin mijlocirea unui „indice paratextual“, cu valoare contractuală (Genette 1982, 15). E cazul, printre altele, al *Mioriței* lui V. Voiculescu. Titlul arată filiația și, în relație cu hipertextul, indică amplitudinea transformării, precum și nivelurile textuale la care a operat aceasta.

Hipotextul folcloric este folosit, însă, de cele mai multe ori, doar ca matrice stilistică. Transformarea sau imitarea izolează ceea ce Genette numește „un model de competență“, deplasând textul spre o serie, cu un cod bine determinat, ce funcționează în limitele unui anumit spațiu artistic. Ne gândim la felul în care Lucian Blaga a valorificat tiparul bocetului ori al colindelor, la incidențele poeziei

lui Ion Barbu cu incantația cântecelor de copii (v. *După melci*), la experiențele lui Cezar Baltag (v., mai ales, *Madona din dud*), sau la cele ale lui Ion Gheorghe din *Joaca jocului* etc.

Stabilind genealogia operei (cf. și Coteanu 1985, 42), o astfel de perspectivă este oricând pertinentă, pentru că, observă Jean Noël Marie (1989, 239), ea instituie nu numai o „poetică a lecturii“, ci și „o poetică a scriiturii“. În dialectica transformării textuale, aria „competenței“ (în sens chomskyan) se măsoară „comme la capacité de générer de nouvelles formes linguistiques, non pas en inventant de nouvelles règles, mais en modifiant leurs objet“ (*id.*, 250).

NOTE:

¹ Textualitate, adică: „specificitatea operei ca text“ (Zumthor 1983, 627)

² „Etant donné, d’une part, le statut souvent paralittéraire et, d’autre part, l’extension transgénérique de certaines de ces classes, je préfère éviter le mot *genre*. *Pratique* me semble ici le terme le plus commode et le plus pertinent pour désigner, en somme, des types d’opérations“ (Genette 1982, 36).

³ Se vorbește, însă, și despre parodia „serioasă“ (p 35).

⁴ Transpozițiile serioase introduc în tabloul propus de Genette o disimetrie; ele se referă nu la forme finite (ca în cazul așa-numitelor „genuri canonice“), ci la principalele procedee (operații) la care sunt supuse textele prin transpunere.

⁵ În clasa hipertextelor cu regim serios, alături de transpoziții, care se sprijină pe un proces de transformare textuală, Genette încadrează și prelucrările („forgeries“), hipertexte ce operează prin imitare.

⁶ Să se vadă, printre altele, p. 352, unde este comentat *Doctor Faustus* de Thomas Mann, ca exemplu de „modernizare“ a unui hipotext străvechi, provenit din *Cărțile populare*, publicate în 1587.

⁷ Pentru noțiunea „langue oral-écrite“, cf. Thomas 1979, 1-21.

⁸ Zumthor (1983 (a), 39) face distincție între „document“ „discours non marqué“ și „monument“ – „discours marqué, texte“.

⁹ „Repetiția se conjugă în chip fericit cu cealaltă consecință a oralității, acel *Variationstrieb*, care e în cele din urmă semnul ei distinctiv cel mai pregnant, întrucât dispariția lui e un simptom infailibil că oralitatea e pe punct de extincție“ (Bârlea 1979, 20) și: „transcrierea nu anulează producerea la nesfârșit a textului în mediul său firesc de producere“ (Fochi 1980, 15).

¹⁰ *Opere, III. Poezii populare*. Text stabilit de Georgeta Rădulescu-Dulgheru, Studiu introductiv, note și comentarii de Gheorghe Vrabie, București, Editura Academiei, 1978.

¹¹ *Poezii populare din Transilvania*, Ediție îngrijită de Eugen Blăjan, Prefață de Ovidiu Bârlea, București, Editura Minerva, 1971.

¹² *Culegere de proverburile sau Povestea vorbii*, Text stabilit și glosar de I. Fischer, Precuvântare de Ion Roman, București, ESPLA, 1957.

¹³ *Antologie de poezie populară*, Ediție îngrijită de George Ivașcu, București, EPL, 1966.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

Avalle 1979: D'Arco Silvio Avalle, *Modele semiotice în Commedia lui Dante*, Traducere de Ștefania și Marin Mincu, Prefață de Marin Mincu, București, Editura Univers.

Barthes 1981: Roland Barthes, *Le Grain de la voix*, Paris, Éd. du Seuil.

Bârlea 1979: Ovidiu Bârlea, *Poetică folclorică*, București, Editura Univers.

Carpov 1983: Maria Carpov, *Apărarea și ilustrarea poeziei sau „bucuria cunoașterii“*, prefață la Paul Zumthor, *Încercare de poetică medievală*, Traducere și prefață de Maria Carpov, București, Editura Univers, p. 5-27.

Chițimia 1977: Ion C. Chițimia, *Littérature orale – littérature écrite*, în „Cahiers roumains d'études littéraires“, 1, p. 53-61.

Coteanu 1985: Ion Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române*, II, *Limbajul poeziei culte*, București, Editura Academiei.

Fochi 1980: Adrian Fochi, *Estetica oralității*, București, Editura Minerva.

Genette 1979: Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Éd. du Seuil.

Genette 1982: Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris. Éd. du Seuil.

Marie 1986: Jean Noël Marie. *Pourquoi Homère est-il aveugle?*, „Poétique“, 66, p. 235-254.

Meschonnic 1986: Henri Meschonnic, *Les états de la poétique*, Paris, Presses Universitaires de France.

Perpessicius 1957: Acad. Panaitescu-Perpessicius, *Creație și divertisment la Eminescu*, în *Caiete critice*, I, București.

Pop 1966: Mihai Pop, *Perspective în cercetarea poetică a folclorului*, în *Studii de poetică și stilistică*, București, EPL, p. 41-47.

Segre 1986: Cesare Segre, *Istorie – cultură – critică*, În românește de Ștefania Mincu, Prefață de Marin Mincu, București, Editura Univers.

Taloș 1977: Ion Taloș, *La relation oral – écrit – oral dans l'étude du folklore roumain*, în „Cahiers roumains d'études littéraires“, 1, p. 41-52.

Thomas 1979: Jan Jacques Thomas, *Littérature populaire/langue populaire*, „Poétique“, 37, p. 10-23

Vrabie 1978: Gheorghe Vrabie, în Vasile Alecsandri, *Opere*, III. *Poezii populare*, Text stabilit de Georgeta Rădulescu-Dulgheru. Studiu introductiv, note și comentarii de Gheorghe Vrabie, București, Editura Academiei.

Zumthor 1983: Paul Zumthor, *Încercare de poetică medievală*, Traducere și prefață de Maria Carпов, București, Editura Univers.

Zumthor 1983(a): Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éd. du Seuil.

Caietul Cercului de studii, Timișoara, 1987

La relation titre – texte

(Sur la prose de Sorin Titel)

Composante importante du texte, le titre n'a pas joui, pour autant, de l'intérêt qu'il mérite. L'effort de trouver et de donner un titre à un texte fait partie du travail des écrivains et certains d'entre eux y ont accordé une attention spéciale (cf. Ricardou, 1978: 145; Hoek, 1981: 16; Rothe, 1985, 1: 64-65), tandis que les historiens et les critiques littéraires se sont tenus longtemps à l'écart, leur réserve étant inexplicable, d'autant plus que: „dans leurs explications de texte, ils auraient pu en tirer profit“ (c'est à dire tirer profit du titre, n.n.) (Rothe, 1985, 1: 65). Ces derniers temps, le titre a provoqué d'importantes discussions, issues, pour la plupart, du structuralisme et de la sémiotique et liées, en général, au statut du signe linguistique ou à la problématique du fonctionnement du texte. Des ouvrages fondamentaux ont jeté les bases de *la titrologie*; le titre même y est abordé de perspectives théoriques diverses, étant considéré tantôt comme „micro-signe“ par rapport à un „macro-signe“ (Rothe, 1985, 2: 57), tantôt comme „forme de redoublement textuel“, dans lequel les processus – inter et intra-textuels comportent des marques spécifiques (Ricardou, 1978: 143). Selon certains chercheurs, le titre est autonome vis-à-vis du texte qu'il dénomme („micro texte autosuffisant, générateur de son propre code“, Duchet, 1973: 51), mais non indépendant par rapport à celui – ci: „Comme il s'agit de deux

textes, autonomes mais non indépendants, on peut admettre l'hypothèse que le titre et le co-texte entretiennent une relation de dépendance contextuelle et d'indépendance textuelle" (Hoek, 1981: 152)¹.

On a tenu compte ainsi du comportement sémiotique et textuel du titre („sa syntaxe, sa sémantique, sa sigmatique et sa pragmatique"), dans le but de réaliser une synthèse des différents types de titres, réunis dans un modèle général, basé sur „la description des invariants" (Hoek, 1981: 18). On a essayé ensuite d'établir des typologies suivant les époques, les genres ou les écrivains; on a étudié les titres dans le contexte du corpus littéraire ou du système etc. (cf. Casadei, 1980: 9).

Tout en l'évaluant comme *signal communicatif*, à rôle informatif et persuasif, Leo H. Hoek (1981: 28) accorde, aussi, au titre une valeur de „signal prosodique", car il contribue au découpage du texte, en marquant son début. Il est en même temps „signal sémantique" puisqu'il informe le lecteur sur le sujet du texte. En partant de l'observation de Hoek (1972: 291) que, „du point de vue sémiologique", le titre s'écarte de la règle puisqu'il réfère non à „une réalité extralinguistique, mais à un autre signe linguistique", Arnold Rothe souligne la qualité du titre d'être signe métalinguistique et propose un schéma (un modèle de communication) dont la lecture va nous renseigner, d'un côté, sur les paramètres socio-culturels, contextuels, dans lesquels ont lieu l'émission et la réception du titre, et, de l'autre côté, sur ses fonctions. Comme tout signe linguistique, le titre „réunit en principe toutes les fonctions" établies par K. Bühler et R. Jakobson; référentielle, poétique, conative (cf. Rothe, 1985, 2 : 55; 3 : 47 51), phatique et métalinguistique, la dernière dans la mesure où le titre a une double orientation: vers „l'oeuvre" et vers „la poétique de l'auteur" (Casadei, 1980: 13). Du point de vue des actes de langage, le titre („L'énoncé effectivement réalisé par un locuteur déterminé dans une situation donnée", Dubois, 1973: 8) remplit encore

une série de fonctions: a) la fonction informative (le titre en tant qu'énoncé locutionnaire); b) la fonction performative (modalisatrice, anticipatrice, de fictionalisation) quand le titre se réalise en tant qu'acte illocutionnaire, et enfin c) la fonction persuasive quand le titre s'exerce comme énoncé perlocutionnaire (Hoek, 1981 : 246-279).

Quelle que soit la perspective théorique adoptée pour examiner la structure, le rôle et la place du titre dans le „macrosigne“ représenté par l'oeuvre, il est évident que nous nous trouvons devant un objet d'étude passionnant qui nous aide à connaître non seulement le système en soi, mais aussi les articulations du texte littéraire. Étudier les différents procédés employés dans la littérature roumaine pour intituler les oeuvres, c'est contribuer au développement des recherches de ce type dans les directions offertes par la titrologie. Toutes ces considérations initiales, loin d'épuiser les discussions beaucoup plus amples et plus complexes sur le statut du titre, veulent être une introduction à l'étude d'un aspect, qui n'a pas encore été traité, de la prose de l'écrivain Sorin Titel, à savoir *la relation entre le titre et le texte*.

Le rapport titre-texte s'inscrit dans la sphère de la *sigmatique*: „Les relations sigmatiques sont des relations qui existent entre les signes du titre et les object auxquels ils renvoient. Après avoir décrit la relation entre le texte, y compris le titre, et la réalité (le monde possible) à laquelle il renvoie, nous passons en revue les référés du titre: le co-texte, d'autres titres et textes...“ (Hoek, 1981: 143-144). En tant qu'énoncé à part, autonome, le titre n'a pas d'indépendance: il est aussi et en même temps inhérent et extérieur au texte, il le représente en le traduisant par un segment réduit de signes (donc, il le résume), il s'y retrouve en réitérant dans de nombreuses *transformations* qui le composent (cf. Ricardou, 1978: 143-178). Le titre peut aussi transgresser le texte, et se constituer en vecteur qui indique d'autres textes ou d'autres titres. Il inclut alors la trace de

certaines rapports „manifestes ou secrètes“, qu fixent ce que Gérard Genette appelait la „transtextualité du texte“ (1979: 87). Dans la mesure où le titre établit avec un autre titre ou un autre texte une relation dialogique, on a affaire, selon Hoek, à un phénomène d'*intertitularité* (1981: 184).

Il est clair que dans beaucoup de ses volumes, Sorin Titel vise, par le titre, un domaine plus étendu que celui décrit dans le livre: *Valsuri nobile și sentimentale* (1967); *Dejunul pe iarbă* (1968); *Clipa cea repede* (1979); *Femeie, Iată Fiul Tău* (1983)².

Inscription et avertissement, le titre va placer le texte, par contiguïté, dans un certain paradigme socio – culturel, dans une certaine ambiance. Il propose un commentaire qui s'étend au – delà du contexte et renvoie à un *réfèrent textuel* (Riffaterre, 1979 : 10) don't il rappelle l'univers. De nombreux vases communicants relient ainsi l'oeuvre (le texte) à l'espace culturel et esthétique que le titre évoque; avant de pénétrer dans le monde du livre, son sens „transtextuel“ („intertextuel“, cf. Hoek, 1981: 183-198) prend déjà contour.

Comme on le voit, la source à laquelle Sorin Titel prend les titres de ses volumes est diverse: certains titres appartiennent aux arts non verbaux (musique, peinture), d'autres sont empruntés, comme *des citations*, à des textes littéraires ou sacrés. Implicitement, la position du titre envers le texte (le réfèrent) *matrice*, ainsi que les relations avec le propre texte sont toujours autres. Ces modifications suivent, en grand, le trajet que l'oeuvre de Sorin Titel suit, d'un livre à l'autre, dans la découverte d'une poétique narrative propre. Trajet dans les étapes duquel tout ce qui s'est réfléchi dans sa conscience artistique venant de la littérature (réminiscences de certaines métamorphoses subies par le roman moderne) ou d'autres zones artistiques et spirituelles s'est progressivement assimilé en une vision globale, personnelle.

Nous allons observer tout d'abord que *Valsuri nobile și sentimentală*, recueil de récits renvoyant à une composition bien connue de Maurice Ravel et *Dejunul pe iarbă* (voire le tableau de Manet) sont des titres portés par des oeuvres, appartenant à d'autres systèmes sémiotiques. Tout en les transposant dans sa prose, l'auteur conserve, naturellement, une partie de leur signification antérieure. La réception de ces titres dans leur nouveau contexte de communication (qui est celui de l'oeuvre de Sorin Titel) se fonde sur certaines présuppositions sémantiques, référentielles et pragmatiques qui vont influencer la lecture. Cependant la relation d'intertitularité ne va pas affecter le co-texte. Par leur orientation strictement métalinguistique („discours sur la poétique de l'auteur“, Casadei, 1980: 18-15), ces titres ne nous fournissent pas de renseignements sur la narration, ils précisent seulement la sphère stylistique à laquelle appartiennent les textes, c'est à dire ils révèlent „les connotations stylistiques du texte“ (Casadei, 1980: 15). Toute cette écriture harmonique de la pièce de Ravel (l'autonomie des timbres, la savante substitution des instruments, la gradation de la sonorité, cf. *Encyclopaedia Universalis*, 1976; 999-1000) s'avère être productive, plus tard, dans *Clipa cea repede*. Vis-à-vis du co-texte (le recueil de récits de 1967), le titre *Valsuri nobile și sentimentală* garde une certaine ambiguïté.

Dejunul pe iarbă annonce, comme on l'a déjà observé (Ciocârlie, 1983: 41-76; Ungureanu, 1985: 510 et suivantes), toutes les zones ultérieures couvertes par l'oeuvre de Sorin Titel. Suite de séquences narratives, le roman cristallise quelques „tranches de vie“ dans un ensemble pictural. Instaurant une „synchronie fictive“ entre les parties, l'auteur poursuit „un effet de simultanéité“ où la diachronie réelle s'efface, devient plane (cf. les observations de Gaëtan Picon, ap. Simon, 1972: 85). Voilà que, là encore, le titre dévoile son intention constructive (il exerce sa fonction de structurer le texte: „le

titre structure, article le co-texte/.../; il montre les articulations de la composition textuelle/.../et programme ainsi notre lecture“, Hoek, 1981: 276), mais n'est pas productif dans le prolongement du sens, de sorte que, jusqu'à un certain point, il poursuit la même stratégie de la „mise en ombre du texte“ (Ricardou, 1978: 145).

On peut donc affirmer que les deux titres restent féconds surtout en tant que repères artistiques, valables d'ailleurs pour tout l'oeuvre de Sorin Titel. Ils proposent un programme artistique, une lecture culturelle et esthétique, et *ne sont pas modelateurs de fiction*.

L'impact du titre et du texte se produit à peine dans le roman *Clipa cea repede*. Le titre du volume comprend un vers de la poésie posthume de M. Eminescu, *Stelele-n cer*³. La strophe d'où l'on a extrait le vers, apparaît comme motto: „Nu e păcat/Ca să se lepede/*Clipa cea repede*/Ce ni s-a dat?“ Il ne s'agit plus de reproduire un autre titre, mais d'investir de cette fonction *une citation*⁴, „or, qu'est-ce que la citation, sinon un énoncé à double sujet d'énonciation, une situation où deux voix sont transmises à travers une parole unique?“ (Todorov, 1984: 50). Intégrée dans le nouveau texte, la citation („l'instant si rapide“) reprend les attributs du titre: elle dénomme et résume le texte, le réfléchit s'y réfléchissant (par de nombreuses transformations qui le représentent), synonyme du texte et en même temps différent. Mais „l'instant si rapide“, métaphore poétique, adoptée comme telle (avec ses significations littéraires et référentielles) devient chez Sorin Titel, dans son roman, métaphore narrative⁵, c. à. d. *métaphore productive de structures narratives*: „le discours citant fictionne, désarticule et subsume le texte cité pour le dépasser et le remanier“ (Hoek, 1981: 198). Le titre est ainsi une „base génératrice“ sur laquelle l'auteur construit *la fiction*. La caractère générateur (au niveau de la signification et de l'articulation de la narration, au niveau de „la manière de communiquer le contenu“, Serge, 1986: 125) s'exprime linguistiquement par la

fréquence de certains mots appartenant au champ notionnel du concept de temps vécu (et de ses déterminations psychologiques): *timp, viață, vreme, ani, clipă, a fi, a nu fi, trecere, a trece, a se sfârși, a pieri, a zbura*⁶ etc. Les séquences qui enregistrent *le passage* et dans lesquelles *la durée* (la vie vécue) est équivalée à *l'instant* abondent dans le texte: „*A trecut timpul*, nu mai sunt nici eu tânără ca odinioară...” (40); „*Și uite așa au trecut anii...*” (62); „*Când mă gândesc la domnișoara, spuse Nușca, nici nu-mi vine să cred c-au trecut atâtea ani-cine a stat să-i numere!*” (98); „*numai c-au trecut anii, repede au zburat, nici n-am băgat de seamă când s-audus*” (99); „*Toate se învechiseră, într-adevăr, numai baticul ei roz, din voal transparent, nu se decolorase cu trecerea timpului. Chipul i se zbârcise, îmbătrânind, dar rozul lui se păstrase tot atât de strălucitor! Asemeni unui steag, pe care cu vitejie îl purtase neîntinat, străbătând cu el timpul cel plin de necruțare, fără să-i pese cât de repede trece clipa, cât de neîndurători se scurg anii și se apropie de sfârșit.*” (152)⁷.

À observer l'insistance avec laquelle on reprend, pour la développer, la signification du titre, soit par de séquences dérivées („*toate se învechiseră*”; „*[nu] se decolorase cu trecerea timpului*”⁸), soit par de syntagmes synonymes („*timpul cel plin de necruțare*” = *clipa cea repede*⁹)¹⁰. Le sens diégétique de la métaphore-titre apparaît clairement, si nous admettons qu'en prose la métaphore acquiert de nouvelles fonctions („le véhicule” de la métaphore diégétique est emprunté à la diégèse, c'est-à-dire à l'univers spatio-temporel du récit”, Genette, 1972: 47; cf. aussi Ricardou, 1978: 89-107).

Au niveau de la construction narrative, la métaphore-titre agit par le phénomène de téléscopage, qui consiste à niveler les distances temporelles et à synchroniser de manière fictive les événements („Avec le téléscopage métaphorique, la fiction se trouve ainsi contrainte de bondir à l'improviste d'un fonction à un autre /.../ Loin

de se circumscrie à une locale fonction expressive, la métaphore accède de la sorte à un décisif rôle d'organisation", Ricardou, 1978: 92-93). La métaphore agit aussi par un intéressante *homonymie des personnages*:

„*Fotografia* asta, spuse domnișoara Ana, și Nușca se aplecă deasupra albumului s-o poată vedea mai bine – mama o ținea după oglindă și o prețuia mult. Dacă stai și te uiți – zicea – tot se vede că suntem frați amândoi, că ne-a făcut aceeași mamă și același tată. Măcar că el s-a potrivit să semene la chip mai mult cu taica. *Eu* în schimb *am fost leită mama!*“ (65)¹¹; „-*Tu*, draga mea, îi spuse Maria lui Goronuț domnișoarei Ana într-o vară, *ești leită maică-ta*, așa o asemănare mai rar! Și la mers și la vorbă, *una ca alta! Deschizi gura și o aud pe ea vorbind*. Parcă am sta de vorbă amândouă, așa cum am stat în tinerețea noastră, când eram vesele și nepăsătoare ...“ (11)¹².

Et encore:

„Nu știam ce să-i răspund și atunci mama a căzut pe gânduri – *parcă o văd*, jucau flăcările focului la ea pe față – și n-a mai spus nimica... *Cu ea semăn*, spuse domnișoara Ana și *se privi în oglinda din fața ei*“ (28)¹³.

La distance qui sépare *le passé* (si éloigné qu'il fût) et *le présent* s'estompe, seul reste perceptible *l'instant* („si rapide“) qui les unit. Autant les personnages ressentent plus fort „l'éternel passage“ („vecinica trecere“, M. Eminescu, *Stelele-n cer*¹⁴), autant augmente leur besoin de trouver autour d'eux des marques de la durée, de la permanence.

Les connotations du titre déterminent un changement continuuel de plans, autant temporels que spatiaux (cf. aussi: Simion, 1979; Vlad, 1979). L'alternance se fait de manière abrupte ou elle est réalisée par la technique si connue des métonymies (analysée chez Proust par Gérard Genette, 1972: 41-63). En voilà un fragment significatif: „Se învâlmășeau toate, grădina începea să-și piardă

contururile precum și reperele ei sigure: se trezea ducându-se spre fundul grădinii ca să culeagă pere, acolo unde nu erau decât nucii bătrâni și uriași, sau o apuca pe o potecă spre un cireș care nu mai exista de multă vreme. *Un cireș* – își *amintea* după aceea – care s-a uscat într-o vară, pe care l-a tăiat și l-a înlocuit cu un cais; numai că nu i-a priit nici caisului locul, n-a crescut defel, a rămas pipernicit și până la urmă a trebuit să renunțe și la cais; l-a tăiat cu ferăstrăul, *își amintea foarte precis*, totul, într-o zi ploioasă de toamnă. «Te-a ajutat Desideriu, ați făcut focul cu el seara, *nu mai ții minte?*»

Și totuși, într-o zi, caisul uscat și pus pe foc să ardă – ieșise foarte de dimineață, în grădină, soarele abia răsărise, o dimineață senină, strălucitoare și blândă – se ivi din nou, mai mare îi fu mirarea, la locul lui, în mijlocul grădinii, cu crengile gălbejite și sterpe! Un fel de nălucă ciudată a acelui cais aruncat în foc odinioară, făcut de multă vreme cenușă și scrum; și *în același timp, se auziră cuvintele spuse atunci* de Desideriu, aduse parcă de vânt – în după-amiaza aceea de toamnă: «S-o rugăm pe maică-ta să ne facă ceai fierbinte cu rom, nu cumva să ne îmbolnăvim. Lasă-ți cămașa, să te frec pe spate cu un ștergar, că ești tot ud, curge apa pe tine. Așa-i dacă nu ești obișnuit cu lucrul, drăguțu' meu, repede ostenești», *își auzi propria-i voce*, venind de undeva din afara lui, *vocea de atunci*, mai tânără și mai melodioasă decât cea *de acum*, plutind, *pentru o clipă*, în văzduhul luminos al dimineții de toamnă“ (132-133)¹⁵.

Le mélange de representations et d'événements dont la chronologie s'est perdue dans l'écoulement du temps, le sentiment du devenir perpétuel que la fragment nous suggère révèlent, à un niveau plus profond du texte, la poétique même du roman. C'est la poétique de *l'éternelle transformation*, de la production du récit par un autre récit, dans une perpétuelle re-génération du texte.

À une autre occasion, le narrateur-auteur intervient, lui-même, en employant des „formules metanarratives“ (Riffaterre, 1979a: 164-166), qui expliquent et justifient le changement des plans:

„... prăjitura îndeplinea acum, la mai bine de jumătate de veac de când ea a fost consumată, *un rol asemănător cu cel al celebrei madlene a lui Proust: amintirile*, de îndată ce domnul director simți în gură gustul neplăcut al acelei prăjituri, se limpeziră, primiră un contur mai clar. Așa își făcu apariția bătrânul învățător Iovănescu“ (329)¹⁶. Le changement rapide des *voix*, l'intervention de certains éléments déictiques, qui fixent le cadre et figent la scène (*voilà*, recurrent tout au long du texte), la technique du flash sont des moyens de subsumer le texte à la formule unitaire du titre. La même fonction est remplie par les métaphores greffées, telle *la glace* (qui surprend et confirme le passage) ou bien *la fleur* (symbole de ce qui est éphémère): „*Floarea*, cât îi ea de floare *tot pălește*, și *iarba* o fi ea *verde* primăvara, dar tot *galbenă* se face când cade bruma“ (104)“.

Mais le co-texte n'a pas seulement le rôle de confirmer le titre, il peut aller aussi dans une direction contraire (cf. Ricardou, 1978: 145-150, qui, tout en parlant de la subversion du titre, montre que „le texte est conduit à une révolte contre le titre“), pour fragmenter et dédire sa cursivité. Un noyau significatif (métaphoriquement) qui nie l'idée du titre va polariser des motifs tels que *la photographie*, *le souvenir*, ou *le rêve* (autant de moyens aptes à conserver l'image au-delà des limites de l'instant ou d'une possible régression dans le temps): „...apoi toate se îndeapărtează. E ca și când n-ar fi rămas decât *amintirea* acelui glas și acelei străneri de mână. Se pierd într-o ceață de nepătruns, prin care *iată*, nu se mai poate umbla“ (10)¹⁸.

Les métaphores narratives comme *l'équilibrisme sur un fil de fer*, *le voyage* ou *le jeu* (autant de tentatives de s'évader de l'instant) ont la même fonction. D'autres trajets s'ouvrent ainsi à la fiction: la rencontre d'Ana avec Gheran (l'équilibriste, celui qui par son *jeu* avec la mort, se place *entre l'instant et l'éternité*), le *voyage* par le „petit train“, la partie de plaisir à „Balta Caldă“, les parties de plaisir

du chapitre *La Maison*, le jeu de cartes, dans une dialectique qui va accroître l'ambiguïté du texte, pour ouvrir des horizons plus larges à la lecture.

NOTES:

¹ „Le terme „co-texte“ est emprunte à Petöfi (1971) pour indiquer ici l'ensemble de phrases qui suivent ou qui devraient suivre le(s) titre(s) mentionné(s) à la page de titre“ (Hoek, 1981: 18).

² *Valses nobles et sentimentales* (1967); *Le Déjeuner sur l'herbe* (1968).

L'instant si rapide (1979); *Femme, Voilà Ton Fils* (1983). En général, Sorin Titel emploie des titres métaphoriques: *Noaptea inocenților* (*La nuit des innocents*, 1969); *Lunga călătorie a prizonierului* (*Le long voyage du prisonnier*, 1971); *Pasărea și umbra* (*L'oiseau et l'ombre*, 1977) etc.

³ *Les Etoiles dans le ciel*.

⁴ Selon Hoek, 1981: 186, tout titre qui reproduit un autre titre s'inscrit dans la sphère de la citation.

⁵ Cf. la distinction faite par Ricardou, 1978 : 89-107, entre „métaphore ordinale“, „métaphore structurelle“ et „métaphore configurale“.

⁶ *Temps, vie, âge, ans, instant (moment), être, ne pas être, passage, passer, finir, s'achever, périr, voler, etc.*

⁷ „*Le temps a passé*, je ne suis plus, moi, aussi jeune que naguère...“ (40); „Et c'est ainsi que *les années sont passées*...“ (62); „Quand je pense à Mademoiselle, dit Nușca, je n'arrive pas à croire que *tant d'années ont passé – qui pourrait les compter?*“ (98); „*c'est que les années ont passées, elles ont vite volé, elles se sont écoulées*, je ne m'en suis même pas rendu compte!“ (99); „Tout *avait vieilli*, en effet, seul son fichu rose, de voile transparent, ne

s'était pas décoloré avec le temps qui avait passé! Son visage *avait flétri, en vieillissant*, mais son rose avait gardé intact tout son brillant! Tel un drapeau, qu'elle avait porté avec bravoure, immaculé, se frayant, avec lui, un chemin dans *le temps implacable*, sans se soucier de *l'instant qui passe si vite, de l'inexorable fuite des années*, de *l'approche de la fin...* "(152).

⁸Tout *avait vieilli* [ne] *s'était* [pas] *décoloré avec le temps qui avait pasé*".

⁹ „*Le temps implacable*" = l'instant si rapide.

¹⁰ Dans le roman de Sorin Tilea il y a tout un paradigme de la métaphore en question.

¹¹ „Cette *photographie*, dit mademoiselle Ana, et Nușca se pencha sur l'album pour mieux la voir – maman la gardait derrière la glace et y tenait beaucoup. Si tu viens regarder – disait elle – on voit bien que nous deux, nous sommes frères, que nous sommes conçus par la même mère et le même père. Même s'il arrive que lui, il ressemblât beaucoup à notre père. Moi, en revanche, j'ai *été tout le portrait de ma mère*" (65).

¹² „– *Toi*, ma chérie, dit Maria, la femme de Goronuț, a mademoiselle Ana, un été quelconque, *tu es tout le portrait de ta mère*, pareille ressemblance est rare! Sa manière de marcher et de parler est tienne, on pourrait *vous prendre l'une pour l'autre. Il suffit que tu ouvres la bouche et je crois l'entendre elle. J'ai l'impression de causer avec elle*, comme nous le faisons dans notre jeunesse quand nous étions, toutes deux, gaies et insouciantes ..."(11).

¹³ „Je ne savais quoi répondre et alors maman est devenue pensive – *je la vois encore*, les flammes du feu réverbéraient sur son visage – et elle n'a plus rien dit... *C'est à elle que je ressemble*, dit mademoiselle Ana et se *regarda dans la glace placée devant elle*" (28).

¹⁴ *Les Etoiles dans le ciel.*

¹⁵ „Tout s’embrouillait, le jardin commençait à perdre ses contours et aussi ses repères sûrs: il se surprenait en train de se diriger vers le fond du jardin pour cueillir des poires, là où il n’y avait que des noyers vieux et géants, ou de prendre tel sentier qui menait à un certain cerisier qui n’existait plus depuis longtemps. Un cerisier – il se *rappelait* après – qui était mort un été quelconque, qu’il avait coupé et remplacé par un abricotier; seulement l’endroit ne lui avait pas été du tout favorable, l’abricotier avait mal poussé, il était resté tout rabougri et en fin de compte il avait dû y renoncer; il l’avait coupé à la cie, *il se rappelait tout très précisément*, c’était un jour d’automne. «C’est Desideriu qui t’a aidé, vous-avez fait le feu avec lui, le soir, *tu ne te rappelles plus?*»

Et pourtant, un jour voilà que l’abricotier mort et jeté au feu – il était sorti, de très bon matin, dans le jardin, le soleil à peine levé, c’était un matin serein, brillant et doux – il fût son apparition à nouveau, quel ne fût son étonnement, à son endroit, au milieu du jardin, avec ses branches jaunies et stériles! Espèce d’étrange fantôme de l’abricotier jadis jeté au feu, depuis longtemps réduit en cendre et poudre; et *en même temps s’entendirent les paroles dites alors* à Desideriu, comme apportées par le vent – cette après-midi – là d’automne: «Prions ta mère de nous faire un thé bien chaud au rhum, que nous ne tombions pas malades. Laisse ta chemise, que je veux te frotter le dos avec une serviette, tu es tout mouillé, des pieds à la tête. C’est bien ça si on n’est habitué au travail, mon vieux, on se fatigue vite», *il entendit sa propre voix*, venir de quelque part, de l’extérieur, *sa voix d’alors*, plus jeune, peut être et plus mélodieuse que celle *d’aujourd’hui*, il entendit le son de sa voix s’élever, *un instant*, et se perdre dans l’air si lumineux du matin d’automne“ (132-133).

¹⁶ „... le gâteau jouait maintenant, après plus d’un demi siècle depuis qu’il avait été consommé, *un rôle semblable à la célèbre*

madeleine de Proust : les souvenirs, dès que monsieur le directeur sentit à la bouche le goût désagréable de ce gâteau, devinrent clairs et reçurent des contours plus précis. C'est ainsi que fit son apparition le vieux instituteur Iovănescu ...“ (329).

¹⁷ „*La fleur*, toute fleur qu'elle est, finit par *se faner* et *l'herbe*, si *verte* au printemps, qu'elle devient *jaune* sous la brume“ (104).

„... puis tout s'éloigne. C'est comme s'il n'y avait plus que le souvenir de cette voix et cette poignée de main. Tout se perd dans un brouillard épais, *voilà* qu'on ne peut plus s'y retrouver“ (10).

(La traduction du texte est due à Eugenia Arjoca)

RÉFÉRENCES

Casadei, 1980: Emanuela Casadei, *Contributi per una storia del titolo. Le Novelle di Federico Tozzi*. „Lingua a stile“, 1: 3-25.

Ciocârlie, 1983: Livius Ciocârlie, *Sărbătoarea și umbra*. Eseuri critice, Facla:41-76.

Dubois, 1973: Jean Dubois e.a, *Dictionnaire de linguistique*, Larousse.

Duchet, 1973: Claude Duchet, „*La Fille abandonnée*“, et „*La Bête humaine*“. *Elements de titrologie romanesque*, „Litterature“, 12: 49-73.

Encyclopaedia Universalis, 1976: *Encyclopaedia Universalis*, Paris (1968)/1976, vol. 13: 999-1000.

Genette, 1972: Gérard Genette, *Figures III*, Seuil: 41-63.

Genette, 1979: Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Seuil.

Hoek, 1972 : Leo H. Hoek, *Pour une sémiotique du titre. I. Théorie du titre. II. Haut – parleur du titre à partir du titre de récit à l'époque romantique 1830-1833*, Università di Urbino.

Hoek, 1981: Leo H. Hoek. *La marque du titre*, Mouton.

Ricardou, 1978: Jean Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, Seuil.

Riffaterre, 1979: Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Seuil.

Riffaterre, 1979: Michael Riffaterre, *La Production du texte*, Seuil.

Rothe, 1985, 1, 2. 3: Arnold Rothe, *O convenție literară neglijată: titlul „Revista de istorie teorie literară“*, 1: 64-69; 2: 53-58; 3: 47-51.

Serge, 1986: Cesare Serge; *Istorie – cultură – critică*, Univers.

Simion, 1979: Eugen Simion, *Clipa cea repede...*, „România literară“, 41: 11.

Simon, 1972: Claude Simon, *La fiction mot à mot. Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, Union générale d'Éditions : 73-97

Todorov, 1985: Tzvetan Todorov, *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Seuil.

Ungureanu, 1985: Cornel Ungureanu, *Sorin Titel, Proza românească de azi*, Cartea Românească: 501-528.

Vlad, 1979: Ion Vlad, *Timpul ca motiv al povestirii. Sorin Titel, Clipa cea repede*, „Tribuna“, 49:41.

Relația titlu – text

(Cu privire la proza lui Sorin Titel)

(REZUMAT)

După câteva considerații asupra titlului ca element de paratextualitate și, în special, asupra situării lui față de co-text (termen împrumutat de la Petöfi și desemnând ansamblul frazelor care urmează titlului), articolul întreprinde o succintă analiză a procedeelelor de intitulare în proza lui Sorin Titel. Titluri ca *Valsuri nobile și sentimentale*, *Dejunul pe iarbă*, *Clipa cea repede* sau *Femeie, Iată Fiul Tău* reflectă, toate, tendința de a marca, printr-un indice

paratextual, apartenența operei la un „câmp“ intertextual. Dacă *Valsuri nobile și sentimentale* ori *Dejunul pe iarbă* funcționează doar ca repere estetice, *Clipa cea repede*, citat (extras din cunoscuta postuma eminesciană *Stelele-n cer*), învestit cu rol de titlu, se integrează în conextul romanului ca „enunț cu dublu subiect de enunțare“ (Todorov, 1984: 50). Metaforă poetică în textul lui Eminescu, versul citat, devenit titlu, se manifestă, în romanul lui Sorin Titel, ca metaforă narativă ce iradiază toate nivelurile textului, contribuind, astfel, la o remarcabilă coeziune a discursului.

Caiet de semiotică, Timișoara, 1987

O transformare de text: „De-ar fi mijloace“

de M. Eminescu

I. Atenția pe care o acordă M. Eminescu așa-numitelor irmoase – creații lăutărești semiculte – trebuie circumscrisă interesului său mai larg față de opera folclorică. „Deși adânc cunoscător al poeziei populare autentice, Eminescu transcrie în caietele sale zeci de producții lăutărești pe care le supune cu stăruință unor prefaceri. Cum să ne explicăm această atitudine? Desigur că poetul nu și-ar fi oprit atenția asupra cântecelor de lume, dacă n-ar fi observat că ele au puncte de atingere cu poezia populară. De multe ori versuri populare trec de-a dreptul fără multă schimbare în astfel de cântece“ (Murărașu 1977, XXX).

În acest sens, o discuție specială merită, după opinia noastră, postuma *De-ar fi mijloace*, care transformă un „irmos plin de zgură“ (piesa 70 aflată în bogata colecție a poetului) într-un „suav cântec mistralian“ (Perpessicius 1963, 16), a cărui originalitate a fost însă privită diferit de istoricii literari. D. Murărașu crede că este vorba

doar de o variantă, vag ajustată, a modelului lăutăresc: „în realitate aceasta este o ușoară prefacere a cântecului *De-ar fi fost mijloc și-ar fi puțință*, pe care îl aflăm transcris în ms. 2308, f. 77^v și care, în afară de v. 1-2, 11-12 este traducerea *Dorinței* lui Cristopol“ (Murărașu 1977, XXXII). Ceilalți editori o încadrează, fără rezerve, printre poeziile originale (pentru întreaga discuție, vezi Murărașu 1977, XXX-XXXII, cf. și Perpessicius 1963 și 1971). Argumentându-și opțiunea, Perpessicius vorbește despre capacitatea „de transfigurare a materialelor prime, așa de puternică la Eminescu“ (1963, 641), și despre necesitatea de a reevalua (în cazul poeziilor eminesciene de inspirație folclorică) însuși conceptul de *originalitate*, „cuvânt greu de sens, ale cărui atribute și limite scapă ochiului și celui mai expert, putându-se nu o dată refugia și într-un acord, stârnit pe neașteptate, dar ale cărui ecouri se prelungesc, tiranic, în inima cititorului“ (Perpessicius 1963, 6).

II. Compararea celor două poezii ne arată limpede că Eminescu a supus cântecul de lume la o seamă de modificări: a epurat textul, renunțând la construcțiile greoaie, a recurs la forme (prozodice, morfologice și sintactice) mai suple, a reorganizat câmpurile metaforice, obținând, cu aproximativ același material lexicogramatical și figurativ, un text de o valoare estetică net superioară, o operă de-o originalitate aparte. Avem a face, așadar, cu o „transpoziție“ (o transformare „cu regim serios“) care ilustrează ceea ce Genette (1982) numea *hipertextualitate*, adică raportul de derivare, prin transformare ori imitare, dintre două texte. În acest proces, irmosul îndeplinește (folosim terminologia propusă de Gérard Genette) rolul *hipotextului*, iar poezia eminesciană, pe acela al *hipertextului*:

Ta = hipotext

1. De-ar fi fost mijloace, și-ar fi puțință...
2. De-a mă preface după dorință,
3. M-aș face-ogindă să cați în mine

4. Și eu totdeauna să cat la tine;
5. Pieptăn m-aș face cu mângâiere
6. Să-ți netez părul fără durere;
7. Zefir m-aș face și lin m-aș duce
8. Să cat spre pieptu-ți să suflu dulce;
9. Și somn m-aș face dulce de vară
10. Să-ți închiz ochii în toată sara;
11. Dar astea toate nu-s prin putință
- 12 De-a mă preface după dorință.

(Eminescu 1963, 464)

Tb = hipertext

1. De-ar fi mijloace
2. Și-ar fi putință
3. Cum m-aș mai face
4. După dorință!
5. M-aș face oglindă
6. Strălucitoare
7. Să te cuprindă
8. Pân' la picioare.
9. Pieptăn de aur
10. Ce-n mângâiere
11. Părul netează
12. Fără durere.
13. Un vânt m-aș face
14. Ce lin și-n taină
15. Pe piept desface
16. Ușoara haină.
17. Un somn m-aș face
18. Dulce de vară

19. Să-ți închiz ochii
20. În orice sară.
21. Dar n-am mijloace
22. Nici e puțință
23. De a mă face
24. După dorință.

(*Eminescu 1952, 429*)

Irmosul exprimă elanul erotic, dorința de a pune stăpânire pe ființa iubită. El e construit pe balansarea dintre *dorință* și *imposibilitatea realizării ei*: *De-ar fi fost mijloace, s-ar fi puțință... – Dar astea toate nu-s prin puțință*. Eminescu păstrează motivul, infuzându-l în toate planurile figurative ale textului. Se remarcă, în plus, o accentuare a dimensiunii (+subiectiv):

Ta *De-ar fi fost mijloace..... Dar astea toate nu-s prin puțință*
față de

Tb *De-ar fi mijloace..... Dar n-am mijloace*.

III. O primă operație la care recurge Eminescu are în vedere nivelul *prozodic*. Versurile lungi (de 10/11 silabe) sunt segmentate în versuri scurte (de 5 silabe), mai potrivite, de altfel, cu tonul săltat, de cântec. Transpunerea dintr-un metru în altul („la transmétrisation“ – Genette 1982, 254) nu presupune neapărat augmentarea ori reducerea textului („une transmétrisation procède presque toujours d’une augmentation [...] ou d’une réduction du texte“ – Genette 1982, 254), ci doar reorganizarea lui din perspectiva metrului adoptat: *distihul decasilabic* devine *catren pentasilabic*, astfel încât, chiar dacă numărul unităților metrice, repartizate pe vers, scade (de la 10/11 la 5), se dublează, în schimb, numărul versurilor (de la 12 la 24). Pe de altă parte, restructurarea metrică impune introducerea unor cuvinte ori secvențe noi, necesare completării rimelor (dar nu numai), operație

simultană cu înlăturarea lexemelor (și a secvențelor) ce nu mai intră în structura hipertextului (3, 4 din Ta se transformă în 5, 6, 7, 8 în Tb etc.).

Potențial, acest *tipar* exista încă din hipotext. Observăm că majoritatea emistihurilor acoperă acolo blocuri sintactice independente. Cezura, puternic marcată, rupe cursivitatea decasilabului, imprimând emistihurilor o anumită autonomie: *De-ar fi fost mijloace / ș-ar fi puțință* sau *M-aș face oglindă / să cați în mine și Zefir m-aș face / și lin m-aș duce* etc. (3 3 / 2 3; 3 3 / 2 3; 2 3 / 2 3). În primul distih al hipotextului, junctura (la cezura) e întărită și de prezența rimei:

De-ar fi fost *mijloace*, ș-ar fi puțință
De-a *mă preface* după dorință

IV. Restructurarea metrică are consecințe din cele mai importante în constituirea, în hipertextul eminescian, a unei coerențe și coeziuni semantico-sintactice „transfrastice” (cf. Marcus 1980 apud Mihăilă 1984).

a) Sub presiunea metrului (componentă structuratoare, în genere) se produce o reierarhizare a lexemelor. Se știe că finalurile de vers sunt poziții privilegiate (Tohăneanu 1975, 211: „Din pricina acestei pauze, care este, dacă pot spune așa, în „firea” versului, rima constituie, în cadrul unei structuri metrice, zona cea mai expusă luminii...”) și că „orice subliniere a acestor delimitări reprezintă o foarte eficientă modalitate semantică de evidențiere a cuvintelor” (Tânianov 1983a, 557). În urma divizării metrice (și a reorganizării textului), vocabulele mai importante sunt aduse la rimă. Are loc un proces de *transfocalizare semantică*, sfârșitul de vers punând în relief și, totodată, în relație de echivalență cuvintele care concretizează semantic motivul:

(de-ar fi) *mijloace* (m-aș) *face*
(și-ar fi) *puțință* (după) *dorință*
(m-aș face) *oglină* (să te) *cuprindă*

mângâiere (fără) *durere*
netează
 (m-aș) *face* *desface*
în taină (ușoara) *haină*
 (m-aș) *face*
 (dar n-am) *mijloace* (de a *mă*) *face*
 (nici e) *putință* (după) *dorință*

Cuvintele-rimă stabilesc *o rețea* și *un cadru* în care funcția metrlui, ca suport în stabilirea coerenței și coeziunii textuale, se evidențiază cu claritate.

Reorganizarea metrică impune desfășurarea textului pe două planuri de simetrii. Părțile se reflectă ca *în oglindă*. Tehnica *reversiunii* („în simetrie de oglindă“ – Plett 1983, 277), vizibilă atât în arhitectura prozodică a textului, cât și în sintaxa lui, e perturbată însă de dispunerea hiastică a cuvintelor și de nerespectarea întocmai a echivalențelor sintactice. Poemul este alcătuit din 24 de versuri pentasilabice, grupate în câte șase unități (pseudostrofe: abab), independente, autonome ca structuri versificate și ca organizare sintactică („blocuri“ metrice și lexico-sintactice, cf. Coteanu 1986, 17 – 26), dar care concatenează la nivelul metasememelor. Primele patru versuri sunt reluate în finalul poeziei pe care o închid într-o *ramă*. Enunțul este repetat însă în forma lui *negativă*, încadrând discursul între două momente: primul *deziderativ* (*de-ar fi*), cel de-al doilea *concluziv* (*dar n-am*). Elementele textuale (forme gramaticale ale verbelor, conjuncțiile) au un rol important în urmărirea traseului dintre cele două momente: optativul *deziderativ* față de forma negativă a verbului la indicativ (*de-ar fi*, *ar fi*, *m-aș face* în opoziție cu *n-am*, *nici e*), conjuncția adversativă *dar*.

Jocul *reversiunii* și al *hiasmului* poate fi urmărit și în alternarea „cheilor“ ritmice (Brăiloiu 1967, Pop 1984), în

repartizarea, deci, a figurilor fonoestetice (accentuale). Versurilor articulate iambic, cu un ritm ascendent (*De-ar fi mijloace/Și-ar fi puțință; M-aș face oglindă/Strălucitoare* etc.), li se opun versuri articulate trohaic, puternic accentuate pe prima silabă a unității metrice (*Pieptăn m-aș face; (Un) vânt m-aș face; (Un) somn m-aș face* etc.). Paranteza arată că, în ultimele două exemple, avem a face cu versuri ce debutează prin anacruză. Echivalența fonoestetică, perturbată la nivelul macrotextului, dar respectată în cele două diviziuni ale lui, marchează alternarea continuitate/ruptură a sentimentului.

Coordonarea sintactică a enunțurilor e convergentă cu repartizarea accentelor: SP-O; O-SP (*M-aș face-oglină*, dar : *Pieptăn m-aș face; Un vânt m-aș face; Un somn m-aș face*).

Se produce astfel ceea ce am putea numi o focalizare a textului prin metaforă. *Oglinda* devine în hipertextul eminescian *metaforă textuală*, cu statut dublu, estetic și semiotic. Ea deconspiră, la nivelul de suprafață, mijloacele constitutive ale textului (*reversiunea* combinată cu *hiasmul*), strategiile lui. Dincolo însă de acest nivel, de anecdotică erotică, cu elanurile și recurile ei, dincolo de rețeaua de simetrii și reflectări prin care se configurează discursul, *oglină* fixează însăși dinamica (procesul) semnificării. Acesta ni se pare a fi planul cel mai profund al textului. *Oglinda* relevă mediat dorința semnului poetic de a se confunda cu referentul și imposibilitatea realizării acestui proiect, de vreme ce semnul poetic rămâne esențialmente un semn lingvistic.

b) În textul popular cântat rolul de structurare metrică, de reliefare semantică și orchestrare contrapunctică îl deține melodia. Nu întâmplător, structura prozodică (versificația) și cea sintactică a imnosului, folosit ca hipotext, apar informe. Schimbarea statutului ontologic al operei, de la discurs oral (cântat) la cel oral-scris (transcris), cu menționarea structurii originare și în noul context

situațional (vezi irmosul notat de Eminescu), și, în fine, la discurs scris (cult, *reelaborat*), presupune *transferarea* asupra versificației a funcțiilor exercitate de melodie. Fundalul de recurență a elementelor textuale devine, astfel, metrul. Pe de altă parte, însă, *paralelismul* rămâne, ca și în hipotext (în textul oral), mecanismul retoric fundamental de organizare a discursului poetic („Selon l’opinion la plus répandue chez les ethnologues et les rares poéticiens au courant de leurs travaux, le trait constant et peut-être universellement définitoire de la poésie orale est la recurrence de divers éléments textuels: „formules“ au sens de Perry-Lord, et plus généralement, toute espèce de répétition ou parallélisme“ – Zumthor 1983, 141). Avem a face cu o transformare prin „stilizare“ (Genette 1982, 141), care realizează o repunere în registru oral, o recuperare a oralității. Hipertextul lui Eminescu reproduce, sublimând și accentuând, latențele cântecului de lume; el amintește, totodată, un *model genetic* (abstract), un „arhitext“ (Genette 1979). Coexistența ambelor planuri – „cel ce stilizează și cel stilizat“ (Tânianov 1983b, 476) – precum și a unui plan metatextual, implicat în orice transfer de acest tip, plasează textul într-un fructuos câmp transtextual (hipertextual). Stilul poeziei lui Eminescu repetă, variind și combinând, stilul irmosului (producție semicultă, în care se intersectează cele două coduri poetice și estetice: citadin-savant și popular, cf. Bădescu 1966), dar evocă și un tipar arhitextual, cel al poeziei populare de un anumit tip.

V. A doua operație, importantă pe care o are în vedere Eminescu, în traviul hipertextual, privește nivelul metasememelor. Poemul se desfășoară ca o succesiune de metafore ce formează temeiul unui *trop-cadru* textologic. Acesta e construit pe metamorfoza animat/inanimat: *subiect liric* > *oglină, pieptăn, vânt* (e semnificativă, în sensul folclorizării, substituția lui *zefir* prin *vânt*) și *somn* (obiecte sau elemente din intimitatea ființei iubite). Față de semul (+ vizual),

caracteristic doar celui dintâi microtext metaforic, în celelalte domină semul (+tactil). Se remarcă, de asemenea, paralel cu tendința de depersonalizare (– *uman*, – *animat*, – *personal*), o tendință de personificare: Un vânt ... *ce desface*; Un somn... *să-ți închiz* ochii (verbele indică transferul personificator).

Toate aceste metafore există și în hipotext. Ele sunt însă *reelaborate*, supuse unor exigențe estetice superioare. Efectul artistic sporește datorită densității texturii poetice: repetiția în *anaforă* și *epiforă*, combinată cu paralelismul sintactic al secvențelor Cum *m-aș face*/*M-aș face* oglindă și Un vânt *m-aș face*; Un somn *m-aș face*, precum și paralelismul, mai amplu, semantico-sintactic al catrenelor I cu VI; II cu III, IV și V. Un prim vers al blocului metaforic cuprinde metafora substantivală, după care urmează dezvoltarea ei, într-un tipar similar în cele patru secțiuni, de la calitate la efect: Oglindă/*strălucitoare*/să te cuprindă; pieptăn/*de aur/părul netează* etc.

Pe trunchiul metaforei substantivale sunt grefate, așadar, epitețe și verbe (cf. Dorcescu 1975) care extind spațiul figurii dincolo de cuvânt.

Operației de potențare a metasememelor conservate din hipotext, de tropizare a întregii suprafețe textuale, i se adaugă o operație de *transformare* a figurii înseși. Este vorba, mai ales, de *metafora oglinzii* (*M-aș face* – *oglină să-ți în mine*/*Și eu totdeauna să cat la tine* devine în enunțul eminescian: *M-aș face-oglină/Strălucitoare/Să te cuprindă/Pân' la picioare*). Metafora aduce acum la lumină o relație specifică structurilor de adâncime ale poeziei eminesciene: raportul *eu/tu* – subiect liric/ființă iubită (cf. Indrieș 1986), care concretizează propensiunea de identificare a eului cu tuitatea.

Semnul metaforic al acestei contopiri este *oglină*. În hipotext (în irmos) funcția reproductivă a oglinzii se caracterizează prin neutralitate. Reflectând deopotrivă cele două personaje (*să-ți în mine/Și eu totdeauna să cat la tine*), oglinda realizează un adevărat dialog în adâncimea ei. În textul eminescian acest caracter este

selectiv, unilateral și integrator. Oglinda nu are doar rol contemplativ, ci și un rol activ (*să te cuprindă*). Oglinda este, totodată, spațiul în care *se dilată* enunțul hipotextului și care reflectă conștiința de sine a travaliului textual. În acest fel, ea poate fi interpretată și ca o *metaforă metatextuală*. Trecerea de la hipotext la hipertext este marcată, în ceea ce privește metafora oglinzii, prin trecerea de la indistincția subiect/obiect (comutabili în hipotext), la precizarea celor două entități. În poezia lui Eminescu, eul liric, în calitate de subiect, este singurul reflectant. Pe de altă parte, în măsura în care se confundă cu „vocea auctorială”, el preia și conștiința efortului transformativ pe care îl efectuează textul. Se realizează o scară metaforică triplă. Ecuației *oglinză = eu liric = autor* îi corespunde *oglinză = eu liric = hipotext*. În acest fel, postuma eminesciană trebuie citită dinspre și spre modelul ei popular.

Lucrări citate

Bădescu 1966 = Irina Bădescu, *Zone stilistice în ciclul „Cântice țigănești” de M. R. Paraschivescu*, în *Studii de poetică și stilistică*, București, Editura pentru Literatură, p.413-442.

Brăiloiu 1987 = Constantin Brăiloiu, *Versul popular românesc cântat*, în *Opere I*. Traducere și prefață de Emilia Comișel, București, Editura Muzicală, p.17-118.

Coteanu 1986 = I. Coteanu, *Cum vorbim despre text, în Analize de texte poetice*. Antologie. Coordonator acad. I. Coteanu, București, Editura Academiei.

Dorcescu 1975 = Eugen Dorcescu, *Metafora poetică*, București, Editura Cartea Românească.

Eminescu 1952 = M. Eminescu, *Opere VI*. Ediție critică îngrijită de Perpessicius, București, Editura Academiei.

Eminescu 1963 = M. Eminescu, *Opere VI. Literatura populară*. Ediție critică îngrijită de Perpessicius, București, Editura Academiei.

Genette 1979 = Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil.

Genette 1982 = Gérard Genette *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.

Indrieș 1986 = Alexandra Indrieș, *Polifonia persoanei*, Timișoara, Editura Facla.

Marcus 1980 = Solomon Marcus, *Textual cohesion and textual coherence*, în RRL, XXV, 2, p. 101-112.

Mihăilă 1984 = Ecaterina Mihăilă, *Un modèle matriciel du texte poétique*, în RRL, XXIX, 2, p.99-111.

Murărașu 1977 = D. Murărașu, *Eminescu și literatura populară*, prefață la M. Eminescu, *Literatura populară*. Ediție critică îngrijită de D. Murărașu, București, Editura Minerva, p. V-LV.

Perpessicius 1963 = *Prefață, Introducere, note* în M. Eminescu, *Opere VI*. Ediție critică îngrijită de Perpessicius, București, Editura Academiei.

Perpessicius 1971 = Perpessicius, *Sonet și cântec de lume la Eminescu*, în *Eminesciana*. Tabel cronologic de Dumitru D. Panaitescu, București, Editura Minerva, p. 81-102.

Plett 1983 = Heinrich Plett, *Știința textului și analiza de text*, București, Editura Univers.

Pop 1984 = Mihai Pop, *O propunere de interpretare metrică: Între două nopți de Tudor Arghezi*, în SCL, XXXV, 4, p. 307-316.

Tânianov 1983a = Iuri Nicolaevici Tânianov, *Înțelesul cuvântului în vers*, în *Ce este literatura? Școala formală rusă*, București, Editura Univers, p. 555-590.

Tânianov 1983b = Iuri Nicolaevici Tânianov, *Dostoievski și Gogol (Despre teoria parodiei)*, în *Ce este literatura? Școala formală rusă*, București, Editura Univers, p. 475-509.

Tohăneanu 1975 = G. I. Tohăneanu, *Prestigiul stilistic al rimei*, în *Expresia artistică eminesciană*, Timișoara, Editura Facla, p. 210-329.

Zumthor 1983 = Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil.

Studii și cercetări lingvistice, 1988

File de dicționar

1. TRAIAN LIVIU BIRĂESCU

Critic și istoric literar, prozator. S-a născut la 19 iulie 1924, în Timișoara (m. 8 ianuarie 1998, în Timișoara). Membru al Uniunii Scriitorilor din România (1965). Absolvent al Facultății de Litere și Filozofie și al Facultății de Drept, lector universitar la Facultatea de Filologie (Universitatea din Timișoara), doctor în științe filologice.

Debutează în „Revista Banatului“, 4-6/1944. Prima carte (*Condiția romanului*, Ed. Dacia, 1971) se încadrează în preocupările de sociologie a literaturii, urmărind „sociologia adaptării în romanul lui Marin Preda“ și implicațiile sociologice „ale esteticii noului roman“ (Cornea, 1980). Au urmat, pe de o parte, lucrări de critică și eseistică literară (*Căile eseului*, Ed. Facla, 1976 și *Proust azi*, Ed. Facla, 1979), pe de alta, romanele: *Echinox de toamnă*, Ed. Facla, 1981; *Poemul cunoașterii*, Ed. Facla, 1983 și *Calea amintirilor*, Ed. Facla, 1986. T. L.B. practică o critică de tip universitar, interesată în fixarea unor concepte ori fenomene literare. După ce propune câteva repere ținând de statutul romanului, încearcă să definească eseul, avansând o tipologie a acestuia (din unghi tematic, discursiv, istoric etc.). Tentațiile comparativiste se accentuează în volumul *Proust azi*, „o nouă lectură“ a prozatorului francez și un demers asupra evoluției romanului (a „artei epice“, în genere, Maxim, 1979) din perspectiva posterității lui Proust.

Cu *Echinox de toamnă*, T. L.B. abordează „o serie“ romanească. Interesul (teoretic) pentru Proust are aici consecințe în „materia însăși a artei narative”: timpul și amintirea, „tehnica multiplicării imaginii” sau „invazia trecutului” amintesc de „momentul proustian” (Rachieru, 1983). Trăsături similare revin în romanele următoare.

Referințe critice: În volume: Dinu Pillat, *Dostoievski în conștiința literară românească*, Ed. Cartea Românească, 1976, p. 118-120; Paul Cornea, *Regula jocului*, Ed. Eminescu, 1980, p. 33; în presă: Simion Bărbulescu, „Transilvania”, 1/1977; Ilie Măduța, „Familia”, 9/1977; Cornel Nistor, „Limbă și literatură”, 2/1977; Ion Maxim, „Viața românească”, 8-9/1979; Adrian Dinu Rachieru, „Orizont”, 42/1983 etc.

Orizont, 23/1989

P.S. Opera scriitorului s-a completat cu: *Compendiu de literatură universală și comparată. Antichitatea. Evul Mediu*, Ed. Helicon, Timișoara, 1997; *Compendiu de literatură universală și comparată. Renașterea. Barocul*, Ed. Helicon, 1999; *Jurnal apocrif*, Ed. Marineasa, Timișoara, 1999.

2. ALEXANDRU JEBELEANU

Poet (7 octombrie 1923, Șipet, Timiș – 28 aprilie 1996, Timișoara). Din 1954 membru al Uniunii Scriitorilor din România. Redactor-șef la revista „Orizont”, apoi, până în 1986, șef de redacție la Editura Facla din Timișoara. Secretar al Filialei Timișoara a Uniunii Scriitorilor, de la înființare (1948) și până în 1969. Debutează cu poezia *Cădere nouă* în „Universul literar”, 44/1941. Este prezent, alături de Pavel Bellu, Petru Vintilă și Petru Sfetca, în culegerea *Poezia nouă bănățeană*, 1944, alcătuită și prefătată de Virgil Birou.

Debut editorial cu volumul de versuri *Oglinzi sonore*, Timișoara, Ed. Vrerea, 1945. În continuare: *Certitudini*, ESPLA, 1958; *Frumuseți simple*, EPL, 1962; *Nostalgii solare*, EPL, 1965; *Divagații și simetrii*, EPL, 1969; *Trasparențe*, Ed. Eminescu, 1972 (Premiul Asociației Scriitorilor din Timișoara); *Peregrinări terestre*, Ed. Facla, 1975; *Surâsul Meduzei*, Ed. Facla, 1975; *Forma clară a inimii*, Ed. Eminescu, 1982; *Viziunile lui Narcis*, Ed. Cartea Românească, 1985; *Linia azură a lucrurilor*, Ed. Facla, 1986 (cu un *Cuvânt înainte* de Emil Manu); *Arhitecturi de cristal*, Ed. Facla, 1989. A. J. este și autorul unui volum de proză: *Timișoara*, reportaj literar, Ed. Meridiane, 1964. Mai multe versuri traduse și publicate în reviste ori antologii din Austria, Iugoslavia, Italia, R. F. Germania, Ungaria (cf., de pildă, *Poeti romeni contemporanei*, Mazara del Vallo, Sicilia, Italia, 1986, p. 92-94). Primele volume recomandă „un temperament solar, stenic“ (Manu 1986). Suflet „exuberant, deschis impulsurilor vitale prin filiera poeziei romantice“ (Alexiu 1977), deopotrivă tentat de sonurile versurilor moderne (ale simbolismului, în special, cf. Pascu 1958; se recunosc tonalități din Rainer Maria Rilke ori Francis Jammes), A. J. este „un insurgent al poeziei construcției și reconstrucției postbelice“ (Manu); „satul trăiește încă în sufletul său, fără tristețea dezrădăcinării“ (Țirioi, 1976). Inspirația se mută, adesea, din realitatea imediată, referențială, în zonele culturii, ale livrescului. Dominantele tematice ale liricii lui A. J. sunt „bucolicul“ (marcat, de cele mai multe ori, de „figurația“ clasicizantă: *Pan, Narcis, Elena, nimfele, faunii etc.* constituie, până la un punct măcar, o bună parte a recuzitei poetice) și erosul („drepturile cântărețului sunt clamate mai insistent în poezia de dragoste, cea care ocupă spații mai largi în ultimele volume“, Ungureanu 1985). Formal, A. J. este iubitor al „arhitecturilor“ riguroase (nu întâmplător un volum alcătuit exclusiv din sonete se intitulează *Arhitecturi de cristal*). Poetul cultivă, de-a lungul întregii

sale cariere, sonetul care „ocrotește“ în armura versurilor fixe o diversitate de teme. Căci poeziilor dedicate naturii ori unor „imagini critice“ (care folosesc sentimentul de dragoste „ca pretext intelectual“, Cândroveanu 1983) li se adaugă altele, inspirate din vestigiile istoriei, din universul concret al vieții sau „din raftul bibliotecii“ (Alexiu). „Portrete“ lirice, pe care autorul le închină unor celebrități precum Anton Pann, Bacovia, Eminescu, Valéry, Villon, Lautréamont etc. traversează paginile de la o carte la alta. Pe de altă parte însă, apartenența sa „la un anumit spațiu geografic nu este doar afirmată; nu rezidă în cuvinte și forme dialectale (...) ci, cu deosebire, în structura de adâncime a operei, în alcătuirea imaginii“ (Dorcescu 1976). Semnificativ, în acest sens, este locul pe care întinderea plană, *câmpia* (al cărui referent este *șesul* bănățean) îl ocupă în economia textului poetic (cf. Dorcescu 1975).

Referințe critice: În volume: Virgil Birou, *Poezia nouă bănățeană*, Ed. Asociației Scriitorilor Români din Banat, 1944, p. 51; Al. Piru, *Poezia românească contemporană*, Ed. Eminescu, 1975, p. 315; Nicolae Țirioi, *Premise literare*, Ed. Facla, 1976, p. 84-85; Lucian Alexiu, *Ideografii lirice contemporane*, Ed. Facla, 1977, p. 175-177; Alexandru Ruja, *Valori lirice actuale*, Ed. Facla, 1979, p.54-57; Cornelia Ștefănescu, în *Literatura română contemporană*, vol. I, *Poezia*, Ed. Academiei, 1980, p. 255. În presă: Andrei A. Lillin, „Fruncea“, 2/1944; Mihail Chirnoagă, „Universul literar“, 28/1944; Petru Comarnescu, „Revista Fundațiilor“, 3/1945; Ion Oarcăsu, „Tribuna“, 29/1958; Mihail Petroveanu, „Gazeta literară“, 29/1958; Petre Pascu, „Luceafărul“, 15 august 1958; Pompiliu Marcea, „Scânteia“, 5508/1962; Mircea Martin, „Luceafărul“, 7/1962; C. Stănescu, „Luceafărul“, 16/1964; Paul Georgescu, „Viața românească“, 10/1964; Emil Manu, „Săptămâna“, 97/1972; Dan Mutașcu, „Cronica“, 11 august 1972; Mihai Cazacu, „Orizont“, 44/1973;

Ion Olteanu, „Orizont“, 48/1974; Eugen Dorcescu, „Orizont“, 20/1975; Nicolae Țirioi, „Orizont“, 32/1975; G. Nistor, „Transilvania“, 11/1975; Eugen Dorcescu, „Drapelul roșu“, 22 ianuarie 1976; Anghel Dumbrăveanu, „Orizont“, 16 iunie 1977; Henri Zalis, „România literară“, 2/1980; Ilie Măduța, „Familia“, 3/1983; Hristu Căndroveanu, „România literară“, 22/1983; Paul Miclău, „Orizont“, 41/1983; Emil Nicolae, „Convorbiri literare“, septembrie 1983; Dorian Grozdan, „Orizont“, 5/1984; Cornel Ungureanu, „Orizont“, 12/1985; Valeriu Bârgău, „Contemporanul“, 17/1985; Grigore Scarlat, „Familia“, 3/1985; Grigore Scarlat, „Familia“, 5/1986; Henri Zalis, „România literară“, 33/1986; Tudorel Urian, „Orizont“, 35/1986; Adrian Dinu Rachieru, „Orizont“, 45/1988 etc.

Orizont, 44/1989

P.S. La opera poetului s-au adăugat volumele: *Magnolii de octombrie*, Editura de Vest, Timișoara, 1994; *Sonete de dragoste*, Ed. Helicon, Timișoara, 1996.

3. FRANZ LIEBHARD

Pseudonimul literar al lui Reiter Robert. Poet, traducător, eseist, unul dintre cei mai importanți și mai cunoscuți scriitori de expresie germană din România. S-a născut la 6 iunie 1899 în Timișoara (m. 16 decembrie 1989). Studii filologice la Budapesta și Viena. Debut în publicația expresionistă de stânga „Ma“ (1917), editată, mai întâi, la Budapesta, apoi, la Viena, unde *Reiter Robert* publică un număr de versuri în limba maghiară, marcate de experiențele avangardiste (la amintita publicație colaborau, printre alții, Tristan Tzara, Apollinaire, Marinetti). După încheierea studiilor,

urmează o perioadă de relativ recul în creația poetică a lui R. R. Reîntors la Timișoara, el încetează să mai scrie în limba maghiară, semnează *Robert Reiter* și își începe cariera de scriitor și ziarist de limba germană. În 1925 devine redactor la ziarul „Banater deutsche Zeitung“. Aici apare primul său studiu privind istoria culturală și literar-artistică a Banatului, domeniu căruia îi va rămâne credincios de-a-lungul întregii sale activități. În 1926, în suplimentul *Stimmen der Völker* al ziarului „Prager Presse“, publică o versiune germană proprie a baladei *Miorița*, fapt consemnat elogios de Lucian Blaga. Traduce din Mihai Codreanu și Adrian Maniu. Editorial, debutează cu lucrarea *Franz Ferch, ein Banater Maler (Franz Ferch, un pictor bănățean)*, Timișoara, 1943. După război adoptă pseudonimul *Franz Liebhard*, numele unui prieten miner, pierit într-un accident de muncă. Între 1953 și 1968 este secretar literar la Teatrul German de Stat din Timișoara. În 1967 F. L. este distins cu *Meritul cultural clasa a III-a*; iar în 1971 i se decernează *Premiul special al Uniunii Scriitorilor din România*, al cărui membru devenise. Este președinte de onoare al Cenaclului literar „Adam Müller Guttenbrunn“ al Asociației Scriitorilor din Timișoara. Publică o serie de eseuri literare, istorice și cultural-artistice, studii despre oameni de seamă de pe meleagurile natale. *Türkenschatz (Coroana turcească)*, ESPLA, 1958, povestire cvasiautobiografică, ori volumele de eseuri: *Menschen und Zeiten (Oameni și vremuri)*, Kriterion, 1970 (distins cu Premiul Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă); *Banater Mosaik (Mozaic bănățean)*, Kriterion, 1976; *Temeswarer Abendgespräch (Dialoguri nocturne bănățene)*, Facla, 1978 se constituie într-un captivant periplu, a cărui originalitate stă în „ideala sinteză“ dintre cultura europeană, asimilată de scriitor încă din tinerețe, și culoarea, cultura locală („specificul local banatic, șvăbesc, și românesc“, cf. Arieșanu, „Orizont“, 45/1989): F. L. „trecuse de cincizeci de ani când și-a publicat primul volum de versuri, impunându-se dintr-o dată ca un

poet deplin format“ (Maxim, 1974); *Schwäbische Chronik (Cronica șvăbească)*, ESPLA, 1952 reunește ciclul de poezii militante scrise între 1949 și 1951. Urmează: *Glück auf! (Noroc bun!)*, ESPLA, 1959; *Gedichte (Poezii, în colecția „Cele mai frumoase poezii“)*, Editura Tineretului, 1964; *Miniaturen aus vier Jahrzehnten (Miniaturi din patru decenii)*, Kriterion, 1972 și *Aurul înălțimilor* (versuri traduse de Ion Horea, cu o prefață de Ion Maxim), Minerva, 1974. Este prezent în mai multe antologii. Traduce: József Meliusz, *30 Gedichte (Treizeci de poezii din József Meliusz)*, EPL, 1965 și Al. Voitin, *Procesul lui Horea*, EPL, 1969. Începuturile lirice ale lui F. L. sunt tutelate de orientările poeticilor moderniste. Trakl, expresioniștii, Whitman ori Rimbaud imprimă o atmosferă specifică poeziilor de debut, desfășurate în direcția câtorva „pasiuni esențiale“ (ura împotriva războiului, dragostea, năzuința revoluționară, compasiunea față de suferință, cf. Meliusz, *Cafeneaua pierdută*, Kriterion, 1977). Acordate temperamentului propriu, aceste tendințe se mențin, contribuind la configurarea unui univers distinct în care timbrul profetic, satira, un „anume sentiment tragic“ (cosmic), permanentul contact cu valorile umaniste sunt elemente de sprijin (cf. Maxim 1974). Preferința pentru ceea ce este stabil în existență, meditațiile „discrete și calme“, analogiile „(șoptite) între rotirea elementelor și destinul uman“ (Dorcescu, „Orizont“, 36/1974) iau expresie în forma sonetului sau a „miniaturilor“. Între aceste cadre, aparent constrângătoare, se instituie o „poezie densă în sensuri și gravă“, o poezie a unei „muzici stinse“, ce transpune „senzorialul în meditație și ritual“ (Pia Brânzeu, „Orizont“, 22/1986).

Orizont, 49/1989

4. SOFIA ARCAN

Prozatoare (14. I. 1917, Moldova-Nouă, jud. Caraș Severin – 27. V. 1992, Timișoara). Prin căsătorie, S. Ștefănescu. Studii medii.

Debutează cu poezia *Zi de plată* în publicația timișoreană „Fruncea“ (1935, 1). Debut editorial: romanul *Iana hoinara* (1943), remarcat de Pompiliu Constantinescu pentru sinceritatea tonului și calitatea de document uman. Urmează trei decenii dedicate reportajului. Textele (publicate, mai ales, în „Scrisul bănățean“) vizează mediul muncitoresc și peisajul industrial reșițean. Situațiile și conflictele nu depășesc nota vremii. În 1975 revine cu romanul *Neștiutele noastre iubiri*, care recuperează, cu o bună memorie a timpului, evenimentele din Reșița anilor interbelici. Prozatoarea încearcă, prin tehnici de alternare a planurilor temporale ori tipologice, să evadeze din scheme, dar deprinderile reporterului sunt încă prezente. *Singură în bătaia lunii* (1977) circumscrie mai sigur datele unui anumit spațiu românesc: trama de familie, raportată la un loc precis determinat geografic și etnografic – lumea „păduratecă“ a meleagurilor natale. O dată cu *Vara suferințelor* (1980), discursul memoriei interferează cu încercarea de a reconstitui istoria scrierii unei cărți și, în paralel, cu destinul femeii scriitor. Încă și mai acut, această problematică, foarte actuală, de altfel, la un moment dat, ni se relevă în ultimul roman al S.A.: *Joc întrerupt* (1986). Epicul abundent, înfățișat în manieră tradițională, nu contravine unor procedee moderne, cum ar fi structurile narrative plurivalente ori ambiguitatea măștilor (figuri fictive sau ipostaze ale autoarei). Din această țesătură se desprinde limpede firul unei sincere incursiuni în propria existență.

Opera: *Iana hoinara*, București, Contemporană, 1943; *Neștiutele noastre iubiri*, Timișoara, Facla, 1975; *Singură în bătaia lunii*, Timișoara, Facla, 1977; *Vara suferințelor*, Timișoara, Facla, 1980; *Joc întrerupt*, Timișoara, Facla, 1986.

Referințe critice: Mihai Chirnoagă, „Viața“, 2/1943; Pompiliu Constantinescu, „Vremea“, 5 dec./1945; Virgil Nistor, „Steaua“, 11/1975; Lucian Alexiu, „Orizont“, 40/1975; Val.

Condurache, „Convorbiri literare“, 1/1976; Ion Maxim, „Familia“, 7/1976; Cornel Ungureanu, „Orizont“, 45/1977; Brândușa Armanca, „Orizont“, 48/1980; Nicolae Bârna, „România literară“, 18/1981; Marian Odangiu, „Tribuna“, 27/1981; Val. Condurache, „Convorbiri literare“, 11/1986; Alexandra Indrieș, „Orizont“, 48/1986; Valentin Tașcu, „Steaua“, 5/1987; Cornelia Ștefănescu, „România literară“, 19/1987; Al. Ruja, „Luceafărul“, 30/1988 etc.

Orient latin, 5/1995

P. S. Postum, i se publică romanul *Ora ireală*, Ed. Popa's-art, Timișoara, 1996.

5. ALEXANDRA INDRIEȘ

Pseudonimul Gloriei Barna (13. III. 1936, Oradea – 20. I. 1993, Timișoara). Prozatoare, poetician, eseist. Studii literare la București, întrerupte după 1956, când este arestată și condamnată pentru opinii politice neconforme cu ideologia vremii. Se căsătorește cu Andreas A. Lillin și se stabilește la Timișoara. Își încheie studiile la Facultatea de Filologie a Universității din București. Doctoratul în științe filologice, cu o teză aplicată la poezia lui Lucian Blaga. Începând cu 1990, se angajează în activitatea de gazetar politic.

Prima apariție publicistică în „Viața Capitalei“ (1954). Colaborări la „Scrisul bănățean“, „Orizont“ și, sporadic, la „Limba și literatură“. Debut editorial cu *Saltul în gol* (1973), roman psihologic construit în spiritul unor modele celebre (Faulker sau Gide), în care dovedește dispoziție epică (transparentă în ficțiune și scriitură), simț al limbii și al dialogului. Bine surprinsă mentalitatea micii burghezii din vestul țării. După traducerea (în colab.) a *Basmelor* lui Clemens Brentano (1973), studii de stilistică și semiotică literară: *Corola de*

minuni a lumii. Interpretare stilistică a sistemului poetic al lui Lucian Blaga (1975) – Premiul Asociației Scriitorilor din Timișoara și *Sporind a lumii taină. Verbul în poezia lui Lucian Blaga* (1981). Într-o discretă, dar susținută, atitudine polemică față de critica impresionistă, A. I. se plasează de partea cercetărilor sistematice, argumentate de un eșafodaj teoretic personal. În încercarea de a-și valida principiile metodologice, avansează câteva concepte operaționale (printre altele, pe acela de *noosferă*). Vocația analitică, voluptatea de a diseca textul se împletesc, în continuare, cu vocația de romancier. Pe de o parte, *Alternative bacoviene* (1984), incursiune în „noosfera bacoviană“, confruntată cu trei scriituri ce converg spre imaginea unitară și simetrică a operei în totalitatea ei, pe de alta, romanul de factură experimentală *Două-trei minute* (1984). Pentru ambele, premiul Asociației Scriitorilor din Timișoara. Cele două volume se caracterizează – în ciuda facturii lor diferite – prin câteva trăsături comune: suprapunerea planurilor (teoretice ori discursive), alternarea perspectivelor, exersarea unui mare număr de procedee. Toate acestea nu alterează însă cursivitatea textelor. Următoarele apariții dau și mai limpede măsura în care planul excursului critic se reflectă în cel românesc. *Polifonia persoanei* (1986) conține o sumă de eseuri concentrate asupra persoanei polifonice care, după A. I., e întruchipată de chiar creatorul de literatură, multiplu structurat (ca și personajul său) în funcție de relația tripartită EU-TU-EL. *Cutia de chibrituri* (1987), socotit drept roman textualist sau al scriiturii, pare „construit“. De altfel, mecanismele lui de funcționare sunt deconspirate de autoare încă de la început... Totuși, textul nu pierde legătura cu viața, invenția epică se combină firesc cu scrutarea caracterelor, observația cu meditația. Postum, la Editura de Vest, romanul *Un sertar întredeschis*. Relatând drama unei femei pentru care, după moartea soțului, viața devine imposibilă, cartea aduce dezbateră din planul oarecum abstract al confruntărilor în cel concret (cu infuzii autobiografice) al existenței diurne.

Opera: *Saltul în gol*, roman, Timișoara, Facla, 1973; *Corola de minuni a lumii. Interpretare stilistică a sistemului poetic al lui Lucian Blaga*, Timișoara, Facla, 1975; *Sporind a lumii taină. Verbul în poezia lui Lucian Blaga*, București, Minerva, 1981; *Două-trei minute*, roman, București, Cartea Românească, 1984; *Alternative bacoviene*, eseuri critice, București, Minerva, 1984; *Polifonia persoanei*, eseuri critice, Timișoara, Facla, 1986; *Cutia de chibrituri*, București, Cartea Românească 1987; *Un sertar întredeschis*, roman, Timișoara, Editura de Vest, 1994; Clemens Brentano, *Basme*, Trad. în colab. de... Iași, Junimea, 1973.

Referințe critice: Șerban Foarță, „Orizont“, 43/1973; Laurențiu Ulici, „România literară“, 45/1973; Mircea Iorgulescu, „Luceafărul“, 8/1974; Valentin Tașcu, „Steaua“, 10/1974; I. Coteanu, „Limba română“, 3/1976; Livius Ciocârlie, „Orizont“, 19/1976; Ion Maxim, „Orizont“, 12/1976; Brândușa Armanca, „Orizont“, 28, 50/1981; Melania Livadă, „România literară“, 17/1982; Elena Tacciu, „România literară“, 37/1984; Val. Condurache, „Convorbiri literare“, 7/1987; Al. Călinescu, „Cronica“, 10/1987; Pia Teodorescu Brânzeu, „Orizont“, 16/1987; Gheorghe Grigurcu, „România literară“, 17/1987; Ion Simuț, „Familia“, 10/1988; Nicolae Manolescu, „România literară“, 16/1988; Aurel Sasu, „Tribuna“, 12/1988; Cornel Ungureanu, „Orizont“, 31/1988; Ion Holban, „Cronica“, 31/1988 etc.

Orient latin, 5/1995

6. DORIAN GROZDAN

(2. XII. 1912, Gherteniș, jud. Caraș-Severin – 19.1.1991, Timișoara). Rusalin Grozdan. Poet, publicist. Profesor.

A debutat cu elegia *Cad frunzele* („Adevărul literar și artistic“, București, aprilie 1930). La debut, premiul „Tinerimea Română“.

Continuă ca dramaturg, publicând, între 1930 și 1937, un număr de piese de teatru la Cluj și Timișoara. Face parte din Comitetul de conducere al asociației literare „Altarul cărții” (constituită la 29 mai 1933 ca grupare ce concentrează cele mai importante forțe literar-artistice din Banat), devenită ulterior *Asociația Scriitorilor Români din Banat*. Editează, ca secretar de redacție, „revista culturală, literară și artistică” (director: Aurel Cosma junior) „Luceafărul” (1935-1942). Prezent în redacția publicațiilor: „Dacia” (1942-1944), „Viața bănățeană” (1944-1945), „Românul” (1945-1948). Între 1933 și 1937 editează, împreună cu Marius Bucătură, revista pentru copii „Prichindelul”. Face parte din „Gruparea învățătorilor scriitori” din România, grupare care îi oferă, sub auspiciile Academiei Române, premiul pentru volumul de versuri *Porți închise* (1942). Membru al Societății Scriitorilor Independenți (președinte: Zaharia Stancu), al Uniunii Scriitorilor din România. Colaborează la cele mai importante publicații din zona de vest a țării, dar și la unele din afara acestui perimetru: „Adevărul literar și artistic” (București); „Aradul”; „Colț de țară” (Timișoara); „Gazeta învățătorilor” (Arad); „Fruncea” (Timișoara); „Hiperion” (București); Revista „Institutului social Banat Crișana”; „Luceafărul” (Timișoara); „Prepoem” (București); „Reșița”; „Societatea de mâine” (Cluj); „Universul literar” (București); „Vestul” (Timișoara); „Viața literară” (Timișoara); „Scrisul bănățean”; „Orizont” etc. Este inclus în principalele antologii ale scriitorilor bănățeni (dar nu numai): *Anul literar 1933*, București, Suru, 1936; *Antologia învățătorilor în literatură*, București, Cugetarea, 1938; Ion Stoia – Udrea, *11 poeți bănățeni*, cu 11 portrete de Catul Bogdan, Timișoara, „Vrerea”, 1942 etc.

Primul volum de versuri, *Brazde păgâne* (1935), este întâmpinat favorabil de critica vremii (Gh. Atanasiu, 1935; Grigore Bugarin, 1936; Gurie Ursulescu, 1942; Perpessicius, 1942). Stihurile sale „bolovănoase” (Traian Topliceanu, 1936), cu

accente de duioasă melancolie și un bogat fond imagistic, au fost alăturate direcțiilor moderniste. Totuși, Dorian Grozdan rămâne modernist mai ales în stil. Lirismul sentimental, tonul elegiac și motivele (domină nostalgia locurilor natale, ori peisajul) îl plasează printre tradiționaliștii postsămănătoristi (Eugen Todoran, 1974; Cornel Ungureanu, 1982; Al. Ruja, 1994). De altfel, publicarea cvasiintegrală a poeziilor în volumul retrospectiv *Umbre de cleștar* (1974) îi definește mai exact locul în configurația liricii bănățene, punându-i totodată în evidență capacitatea de a asimila, fără ostentație, principalele orientări ale liricii românești din prima jumătate a veacului... Placheta *Anotimpuri aprinse* (1982) reafirmă apartenența sa la tipologia poezilor „meridionali” (C. Ungureanu, 1982), poeți dornici de soare, angajați temperamental, dominați de simbolul luminii. De reținut, în volumul *Romul Ladea și lumea lui cuprinzătoare* (1979), efortul de a reconstitui corect, cu numeroase date și mărturii, personalitatea sculptorului bănățean, precum și efervescența cultural-artistică a cenaculului încheșat în jurul acestuia, cenacul desfășurat, un timp, seară de seară, în bine cunoscutul local al restaurantului „Spieluhr” din Timișoara.

Opera: *Trei nopți de răs*, teatru, Cluj, Anca, 1930; *Cucoana din tren*, teatru, Cluj, Anca, 1930; *Omul și bestia*, teatru, Cluj, Anca, 1930; *Când găina cântă*, teatru, Cluj, Anca, 1931; *Mă bate nevasta*, teatru, Cluj, Anca, 1932; *Două scrisori*, teatru, Cluj, Anca, 1932; *Surd și chior*, teatru, Timișoara, Polacsek, 1932; *Brazde păgâne*, Timișoara, Biblioteca „Luceafărul”, nr. 2, 1935; *Cioplitori în lemn*, Timișoara, Biblioteca „Luceafărul”, nr. 10, 1936; *Porți închise*, București, Editura ziarului „Poporul român”, 1942; *Umbre de cleștar*. Cuvânt înainte de Eugen Todoran, Timișoara, Facla, 1974; *Romul Ladea și lumea lui cuprinzătoare*. Volum omagial, Timișoara, Facla, 1979 (Premiul Asociației Scriitorilor din Timișoara); *Anotimpuri*

aprinse, poeme. Cuvânt înainte de Cornel Ungureanu, Timișoara, Facla, 1982.

Referințe critice (*selectiv*): Gh. Atanasiu, „Luceafărul“, Timișoara, 5/1935; Grigore Bugarin, „Luceafărul“, Timișoara, 3/1936; Traian Topliceanu, „Luceafărul“, Timișoara, 4/1936; Gurie Ursulescu, „Luceafărul“, Timișoara, 1942; Nicolae Țirioi, *Premise literare*, Facla, 1976, 79-80; Perpessicius, *Opere, 9. Mențiuni critice*, Minerva, 1979, 465; Olimpia Berca, „Orizont“, 38/1989; Alexandru Ruja, *Parte din întreg*, Editura de Vest, 1994, 39-44.

Orient latin, 6/1995

7. ION MAXIM

(1. VII. 1925, Tihău, Jud. Sălaj – 16. XII. 1980, Timișoara). Doctor Copelius, Iosif Mirescu. Prozator, dramaturg, poet, autor de traduceri și eseuri filozofice, istoric și critic literar. Facultatea de Litere și Filozofie a Universității din Cluj, secția de filozofie (1948). Redactor la „România viitoare“ (Sibiu, 1944-1945), la „Tribuna“ și „Lupta Ardealului“ (Cluj, 1946-1948). Profesor de liceu la Zalău (1948-1949). Între 1949 și 1964 în detenție politică. Se stabilește la Timișoara. Contabil la O.C.L. Alimentara (1964-1967), apoi psiholog. Doctor în filozofie (1972). Colaborează la „Orizont“, „România literară“, „Viața românească“, „Familia“, „Steaua“, „Ateneu“, „Revista de filozofie“, „Luceafărul“.

Debutază, ca elev, la revista „Mlădițe“ a Liceului din Blaj (1941). Debut editorial precoce cu povestiri fantastice: *Simfonia neterminată* (1942). Atmosfera textelor amintește de lecturile romanticilor întârziați (E. T. A. Hoffman) ori ale *Vechiului Testament*. Urmează *Cântecul stelelor* (1945), poem dramatic de aceeași factură. Volumul de versuri *Interferențe* (1968) rămâne, într-un fel,

emblematic. Suportul textelor este conflictul între indecizia trăirilor și limpezimea tiparului formal: versuri clasice bine strunite (Dumitru Micu, 1968; Constantin Cubleşan, 1968). Erosul parcurge o scală variată de actualizări, de la melancolia blândă a iubirii pierdute la jubilația regăsirii. Căutarea esențelor (a modelului), dincolo de eveniment și sentimente, este constantă în scrisul lui Ion Maxim. Experiența războiului (1944-1945), cuprinsă în notațiile sincopate din placheta de poezii *Însemnări pe scut*, 1968 (Lucian Alexiu, 1976) ori în prozele-reportaj ale jurnalului de front *Oameni în alb*, 1970 (Dana Dumitriu, 1970), se convertește în același program. Și aici tensiunea dintre haos (dezechilibru) și forța ordinii (morale, transcendente, estetice) propulsează discursul artistic în zona unor meditații generale (estetice, psihologice, existențiale). *Atitudini critice* (1973) își propune o sinteză a criticii actuale dintr-un unghi personal. Opera critică este înțeleasă ca atitudine (C. Ungureanu, 1973; Marcel Pop Corniș, 1973; Florin Mihăilescu, 1973), de aici tonul, uneori polemic, adoptarea ironiei sau a pamfletului ca modalitate de expunere (Gheorghe Grigurcu, 1981). Opțiunea pentru valorile clasicismului și ale filozofiei se afirmă în *Orfeu, bucuria cunoașterii* (1976). Orfeu, „simbol al activității plenare“, cum notează autorul, se regăsește în omul modern, dual structurat printr-un proces de asimilare sincretică: în el coexistă atât ipostaza muzicală (Orfeu), cât și aceea a filozofului clasic, deopotrivă savant, poet și profet (Al. Tănase, 1978). Prozatorul revine, acompaniat de eseist, în *Popas în Afrodizia* (1978). Romanul *Umbra de la Cozia* (1980), spațiu de interferență a mai multor formule discursive și a varii preocupări (istorice, antropologice, folclor, filozofie etc.), reiterează motivul căutării arhetipului. Ultimul său volum antum, *Pe mahul Styxului* (1980), este un „Bildungsroman filozofic“ (Marcel Pop Corniș, 1980), care încununează o operă încă insuficient comentată și completează profilul unui scriitor (și gânditor) de o mare elevație spirituală.

Opera: *Simfonia neterminată*, povestiri fantastice, Blaj, Colecția Eliazar, Tipografia „Lumina“, Miron Roșu, 1942; *Cântecul*

stelelor, poem dramatic, Blaj, Tipografia „Lumina“, Miron Roșu, 1945; *Interferențe*, versuri, București, Editura pentru Literatură, 1968; *Însemnări pe scut*, versuri, București, Editura Militară, 1968; *Frumusețe amară*, nuvele, București, Editura pentru Literatură, 1969; *Oameni în alb*, jurnal de front, București, Editura Militară, 1970; *Atitudini critice*, eseuri, Timișoara, Facla, 1973; *Orfeu, bucuria cunoașterii*, eseu, București, Univers, 1976; *Popas în Afrodizia*, proză scurtă, București, Cartea Românească, 1978; *Umbra de la Cozia*, roman, Timișoara, Facla, 1980; *Pe malul Styxului*, roman, București, Cartea Românească, 1980.

Referințe critice (selectiv): Octav Șuluțiu, „Revista Fundațiilor Regale“, 1 dec. 1943; Dumitru Micu, „Gazeta literară“, 20/1968; Constantin Cubleşan, „Tribuna“, 28/1968; Nicolae Ciobanu, „Orizont“, 2/1969; Dana Dumitriu, „România literară“, 25/1970; Marcel Pop Corniș, „Amfiteatru“, 8/1973; Cornel Ungureanu, „Orizont“, 17/1973; Mircea Popa, „Tribuna“, 25/1973; Lucian Alexiu, „Orizont“, 4/1976; Nicolae Balotă, „Steaua“, 4/1977; Al Tănase, „Revista de filozofie“, 4/1978; Ecaterina Țarălungă, „România literară“, 3/1979; Ileana Verzea, „Viața românească“, 7/1979; Marcel Pop Corniș, „Orizont“, 48/1980; Aurel Martin, „România literară“, 52/1980; Vasile Andru, „Viața românească“, 3/1981; Gheorghe Grigureu, *Critici români de azi*, Cartea Românească, 1981, 308-312.

Orient latin, 6/1995

Certitudinea incertitudinii

Geo Dumitrescu a debutat în atmosfera de frondă a unor publicații din timpul războiului (1941), având alături scriitori ca Ion Caraion ori Constant Tonegaru. Atitudinea lirică pe care o adoptă (dincolo de împrejurările care i-au jalonat existența: războiul și cele ce au urmat) răspunde însă unei nevoi mai adânci, ce ține de chiar structura sa artistică, esențialmente insurgentă. Este nevoia de a

înlătura modelul textual (saturat prin convenție și exercițiu) al lirismului tradițional și de a propune nu *un alt model*, ci *un antimodel*. Un text, adică, în care sunt distruse (sistematic, cu detașare) toate formulele instituționalizate ale discursului poetic: mitul creatorului, retorica uzuală, stilul calofil, temele consacrate (eroul, moartea, transcendența, expansiunea cosmică etc.). Acest mod de raportare la actul poetic i-a marcat, de altfel, destinul literar – așa cum se vede în două (cel puțin) din momentele lui mai importante: apariția în 1946 a volumului *Libertatea de a trage cu pușca* și publicarea, în 1963, a plachetei *Aventuri lirice* (oferită tiparului după aproape două decenii de absență din circuitul editorial).

Libertatea de a trage cu pușca se relevă, înainte de toate, prin accentele sale polemice. Substratul polemic e concretizat de strategia textuală caracteristică discursului *parodic*. Două sunt, în principal, resorturile acestui mecanism: actualizarea tiparului (*a modelului*) prin formele lui degradate („N-aș fi putut să-mi închipui vreodată/că ce am văzut există în realitate!.../Am surprins stelele în somnul lor ciudat,/dormind *burghez, dezumflate*“) (*subl. n.*) și introducerea în discurs a unor comentarii de tip metatextual, care urmăresc, evident, răsturnarea situației („Știți, nu-i adevărat nici că stelele au colțuri / le am văzut cu ochii – pe onoarea mea!“).

Ca în orice sistem parodic, cele două lumi (cea repudiată și cea propusă) coexistă într-un echilibru pe care Geo Dumitrescu îl distruge, de obicei, prin *autoparodie*, ca și când și-ar asuma perpetuu o *metafizică a incertitudinii*, generatoare de limbaj specific: „Se va topi în flăcări verzi. Se va/încredința, în bubuit voios, persuasiv,/ciocanului didactic?.../Ori, prăbușit sub propria-i îndestulare,/va năclăi în plumb/întreaga germinație a minții? /o baltă grea, o baltă luciferică/de plumb...“.

În general, *Libertatea de a trage cu pușca* exprimă limpede starea de spirit a unei generații, sintetizând, în fond, o sumă de direcții care, cum bine se știe, au ipostaziat perioadele de criză artistică. Or, asemenea momente de criză au traversat, începând cu primele decenii ale secolului, viața întregului continent, determinând ceea ce s-a numit o „ruptură“ în evoluția poeziei. Urma ca limbajul noilor

structuri să găsească drum spre cititor. Acest lucru nu s-a mai putut întâmpla în cazul lui Geo Dumitrescu (și al altora din perimetrul românesc al anilor '50- '60). O *altfel de ruptură* a intervenit, perturbând brutal posibilitățile de opțiune.

Dar, iată că *Aventuri lirice* (1963), apoi *Nevoia de cercuri* (1966) și *Jurnal de campanie* (1976) vădese, în ciuda „actualității” unor teme (conțin, printre altele, poezie-reportaj ce exaltă tablouri din „realitate”), aceeași factură *polemică*. Revigorată, schemele osificate, manierele poetizate (atât de solicitate de discursul proletcultist) oferă obiect nou resurecției. Fronda se regenerează, rămânând suportul permanent al poeziei lui Geo Dumitrescu: insatisfacția față de formele goale, față de modelele sclerozate ale rutinei se impune din ce în ce mai clar, ca o necesitate de adevăr liric.

Pe de altă parte, intervine un conflict neașteptat, ce adaugă dimensiuni noi lirismului practicat de Geo Dumitrescu. Întregul arsenal al jocului parodic (scenariul ludic, tonul persiflant al oralității curente, prozaizarea, bagatelizarea, chiar, a unor sentimente și atitudini, solemnul, decorul fastuos, sentimentalizarea) imprimă textului o notă ambiguă. Iar ambiguitatea devine cu atât mai fecundă, cu cât spectacolul discursiv se situează în contradicție mai pronunțată cu referentul. Concludent în această privință ni se pare *Câinele de lângă pod* (poem citat adesea de critică pentru simbolurile sale „morale și sociale”): „iar eu mă uitam prosteste, înmărmurit,/căci nu era nimic în purtarea lui/din slugărnicia penibilă, mieroasă,/a potailor fără căpătâi, nu era nimic/care să semene a umilință și a lingușire /el părea să nu cunoască/ori să fi uitat de mult/vechea taină patrupedă a guduratului,/părea să nu știe să se gudure și să dea din coadă /și faptul că nu mai avea coadă,/ci un ciot urât, o retezătură,/nu putea să te-nșele, întrucât/se știe că există vietăți/care știu să dea din coadă și să se gudure/chiar fără să aibă coadă...”.

Lirica lui Geo Dumitrescu parcurge în traiectoria sa câteva etape: de la ironia, adesea, vehementă a „libertății de a trage cu pușca”, la atitudinea „demonstrativă” a poemelor sociale și, în fine, la melancolia, denudată de orice artificiu, din textele erotice. Constant

rămâne efortul de a demola formele, conveniențele, mecanica sclerozantă a clișeeilor.

Cu timpul, în forfota paralelismelor negative, a antifrazelor, a simplității pline de tâlc ori a „Witz-ului“, se înfiripă (din teama, poate, de a nu distruge totul) mituri noi, imagini, parabole sau alegorii care introduc o notă gravă, meditativă. Nevoia de antimodel îl conduce, parcă inevitabil, pe de o parte la revelația refacerii permanente (și fatale) a formelor, a formelor în sine, a existenței lor așa-zicând numenale; pe de alta, la revelația primejdiei de a nimici totul, de a ajunge la tăcere în planul propriei forme, al formei fenomenale. Ca urmare, renunțarea la discursul tradițional nu se produce, în cazul lui Geo Dumitrescu, cu sentimentul unei depline siguranțe. Procesul rămâne marcat de atitudinea sa problematizatoare, de jocul perfid al scepticismului care îl obligă, o dată ajuns la o certitudine, să o și denunțe. O certitudine a incertitudinii – iată posibila matrice a poeziei lui Geo Dumitrescu. Poezie ce a determinat o întreagă direcție în lirica noastră contemporană.

Meridianul Timișoara, 1991

Recitindu-l pe Goga

De Octavian Goga mă leagă – dincolo de ceea ce poezia sa mi-a oferit spre lectură – câteva întâmplări de ordin personal. Un frate de al tatei l-a însoțit la graniță spre Țara Românească, atunci când poetul (și tribunul) fugea din Ardeal. De altfel, și tatăl meu l-a cunoscut pe poet. Copil fiind (m-am născut la Poeni, lângă Ciucea, unde tata fusese numit pentru vreo doi ani directorul fabricii de cherestea ce-i aparținea atunci lui Viorel Tilea), am vizitat, împreună cu părinții, Castelul lui Goga de la Ciucea. Veturia Goga, soția poetului, ne-a purtat prin încăperile aceluia minunat așezământ, prin parc, ne-a arătat mausoleul unde se odihnea scriitorul. Memoria afectivă a reținut cu

o uimitoare exactitate taina, greu de definit, a locului, încăperile colorate diferit, după cum lumina filtra nuanțele draperiilor, răcoarea de munte, tăcerea adâncă a aleilor și, mai ales, ciudățenia criptei. Pereții mozaicați fuseseră migăliți de priceperea și atașamentul Veturiei Goga. Toate au făcut ca personalitatea poetului – pentru mine – să fie mereu însoțită de un mister pe care nu mi-l puteam explica.

De curând am recitit *Plugarii*. Știam poemul și-l plasam în contextul în care comentariile (asupra cărora nu mai are rost să revin...) îl plasau. Din opera acestui poet mistic se reținea doar componenta național-socială (prezentă, firește), trunchiată și deformată și aceasta de interese conjuncturale.

Și iată că, deodată, poemul mi s-a relevat, așa cum – bănuiesc – l-a gândit Goga, textul unui artist traversat de fiorul transcendenței. *Plugarii*, creștini ce n-au sărbătoare, nu sunt în viziunea poetului, doar ceea ce sociologii materialști ne-au învățat: exploatații perpetui ai lacomilor bogați, victimele nedreptăților sociale și naționale, ci creaturi *privilegiate* ale lui Dumnezeu. Privilegiate prin chiar condiția lor de obidiți. Viața de trudă, de neodihnă, injustițiile sunt compensate de Creator prin darul de a fi – astfel – mai aproape de divinitate: „Cu mila-i nesfârșită, cerul/Clipirii voastre-nduioșate/I-a dat cea mai curată rază/Din sfânta lui seninătate./El v-a dat suflet să tresară/Și inimă să se-nfioare./De glasul frunzelor de codru,/De șopot tainic de izvoare/.../Și nimeni truda nu v-alină,/Doar bunul cerului Părinte,/De sus, pe frunte vă așează/Cununa razelor Lui sfinte“.

Printre cei „fericiți“, pe care Iisus îi pomenește în Predica de pe Munte („cei ce plâng“, „cei ce flămânzesc și însetează de dreptate“), cu siguranță Goga îi așază pe plugari („În vreme ce stăpânul vitreg vă lovește,/Cerul bine-vă-cuvântă“). Căci ei vor moșteni împărăția. Viforul „vremilor răzbunătoare“, pe care îl prevestește poetul în finalul acestei poezii (profund pătrunsă de sufletul creștin), nu se referă atunci doar și neapărat la ceea ce existența terestră, prin restabilirea echilibrului social, ar aduce, ci

la existența plugarilor (a noastră) în eternitate. „Roua suferinții“ cu care plugarii „sfințesc“ „țărâna plaiurilor noastre“ este cheazășia „norocului“, plasat de cumpăna divină undeva în viitor. Răscumpărarea nedreptății prin dreptate, a suferinței prin bucurie, a cruzimii prin bunătate, iată tema poemului. O temă, indiscutabil, creștină. Ea explică tonul „mesianic“, aura misterioasă (în ciuda clarității de aparență a scriiturii), gravitatea solemnă a registrului discursiv – caracteristici atribuite operei lui Goga. Din această perspectivă, unele afirmații cu privire la limbajul poemelor cred că ar trebui revăzute. Termenii bisericești (Goga a fost, se știe, fiu de preot) nu sunt pur și simplu reminiscențe, decor, recuzită, cum s-a susținut, ci exprimare proprie, unica posibilă, de vreme ce satul românesc și existența țăranului român sunt integrate în realismul transcendenței.

Misterul care – inefabil – învăluia Castelul de la Ciucea și pe care l-am bănuțit, fără să-i cunosc sursele, emana din prezența în ființa acelor locuri a unui poet care a trăit sentimentul național ca un mistic.

Paralela 45, 1998

Prin ce rămâne, totuși, „Miorița“ reprezentativă

Balada populară *Miorița* – mai ales în cunoscuta variantă Vasile Alecsandri – a făcut obiectul unor ample și repetate discuții. Specialiști în folclor, oameni de litere, artiști, etnologi au fost de acord că „mitul“ mioritic simbolizează „existența pastorală a poporului român“ (G. Călinescu) și, chiar mai mult, că este arhetipul „spiritualității populare românești“ (Mircea Eliade). Prin ce rămâne, totuși, *Miorița* reprezentativă? Autorul ei pare să fi fost impresionat de o dramă petrecută între ciobani și a transpus-o într-o înaltă formă

artistică (într-o capodoperă!). Comentatorii avertizează însă că textul suscită mai multe niveluri de lectură (de la cel linear, factologic, la cel metafizic). Un prim nivel ar fi cel strict literal, anecdotic (*Pe-un picior de plai/Pe-o gură de rai/Îată vin în cale/Se cobor la vale/Trei turme de miei/Cu trei ciobănei/Unu-i Moldovan/Unu-i Ungurean/Și unu-i Vrâncean/Iar cel Ungurean/Și cu cel Vrâncean/Mări, se vorbiră,/Ei se sfătuiră/Pe l-apus de soare/Ca să mi-l omoare/Pe cel Moldovan...*), anecdoticul fiind, firește, cel mai accesibil. Balada prilejuiește (cum spuneam) alte numeroase unghiuri de receptare, organizate ierarhic, dintre care aș reține, la nivelul cel mai de sus, perspectiva biblică. Întâmplarea concretă (eposul) trece în plan secund, rămâne un simplu *pretext*, decorul în care autorul—păstor evocă, în cadrul de el știut, cu personaje din viața de fiecare zi (*natura montană, transhumanța, stânca, bacia, mioara, măicuța bătrână* etc.), trădarea și jertfirea lui Hristos, dar, mai cu seamă, atitudinea Lui în fața morții. „Suntem introduși într-un cosmos liturgic“, unde experiența comună, „ochiul profan“ nu se pot orienta, observă Mircea Eliade; „motivul ciobanului mioritic a fuzionat cu motive cristologice“, remarcă, la rândul său, Lucian Blaga. Citind astfel textul, întreaga dezbatere despre așa-numita „pasivitate“ a ciobanului, despre absența reacției de forță, cu bâta, la știrea uneltirilor, despre cât de aproape este acest răspuns de psihologia de ieri ori de azi a românului, devine superfluă. De altfel, ciobanul este foarte *activ* în plan spiritual, așa cum o probează chiar supraabundența exegezei. Trăirea creștină, asumată, se pare, de text, nu vede în dispariția fizică sfârșitul ființei, după cum ciobanul mioritic *știe* că moartea e o trecere, o supraviețuire. Construcția verbală (prezumtivul, viitorul? : *Și de-o fi să mor*) introduce o ruptură între planul criminal (anecdota) și înfăptuirea lui. Ciobanul nu vorbește neapărat de propria-i ucidere iminentă, ci de moarte (pe care înțelepciunea populară – după cum bine știm din folclor – o acceptă cu liniște și o celebrează cu lungi ritualuri). Nu te poți răzvrăti împotriva

ineluctabilului, nu te poți apăra de ceva hotărât (de o suprainstanță), de ceva dat. Tot ceea ce poți face e să-ți visezi moartea care (repet), în spirit creștin, e o continuare, o translație spre un alt fel de a trăi, ori, mai exact, o cale către înviere (după modelul lui Hristos), într-o altă natură. Această Natură e prezentată de autorul *Mioriței* ca un univers fastuos, cosmos, în care se înfăptuiește moartea— nuntă. E de notat că *nunta* –simbol biblic – se alătură altora, precum *păstorul, oaia* (mioara năzdrăvană), *preoții*: „Moartea, prin faptul că e echivalată cu o nuntă, notează Lucian Blaga, încetează de a fi un fapt biologic, un epilog; ea e transfigurată, dobândind aspectul elevat al unui act sacramental, al unui prolog“ (*Trilogia culturii*). Mircea Eliade credea (atunci când a scris *De la Zalmoxis la Ghinghis-Han*) că *Miorița* întrunește adeziunea „totală și spontană“ a poporului român, atât pentru frumusețea ei, cât și pentru simbolurile „cu implicațiile lor rituale“. Acest lucru, probabil, nu mai e valabil dacă abordarea textului se oprește la palierul simplei întâmplări, dacă reținem din *Miorița* ceea ce orice jurnal de informație ar reține. Atunci apare și întrebarea: ce ai face dacă ai fi ciobănașul mioritic? Numai că „baciul Moldovan“ nu poate fi eu, tu, el, pentru simplul fapt că, personaj literar (și supraliterar) fiind, el este irepetabil, unic, singular, emblematic, creație ce sintetizează modalități existențiale și perspective metafizice care depășesc și absorb persoana empirică.

Paralela 45, 1998

Eminescu – „Învierea“

Asemenea tuturor autorilor importanți, Mihai Eminescu a fost și rămâne în centrul atenției critice. Opera de comentare a creației ori a omului empiric întrece cu mult în dimensiune ceea ce a scris Eminescu sau a putut trăi în cei 39 de ani de existență. Faptul ar arăta că studiile au (măcar în parte) o orientare de profunzime; ele încearcă să foreze straturile ascunse (adesea extra- sau trans-textuale).

Dar nu mai puțin adevărat e că numeroase pagini trec deasupra, reluând, cu un gen de obidientă absență, discursul bine cunoscut (încremenit în truisme) al evocărilor de ocazie. S-ar putea stabili chiar o taxinomie! Sunt, firește, mai întâi lucrările (nu puține) fundamentale, începând cu rândurile de întâmpinare ale lui Titu Maiorescu și terminând cu volume de foarte recentă apariție: eminescologia. Se alătură maculatura de rutină. Nu lipsește nici textul didactic, adesea contaminat de clișee și fraze convenționale. Și, în fine, un tip de metaliteratură eminesciană: poezia închinată lui Eminescu sau în maniera Eminescu – producție, care, după Al. Vlahuță, a făcut o anumită carieră.

Cu toate acestea, disponibilitatea operei eminesciene pare inepuizabilă. Și chiar este așa, cu atât mai mult cu cât, într-adevăr, pe de o parte, unele afirmații despre ea trebuie reluate și revizuite, iar, pe de alta, din creația scriitorului (considerat aproape în unanimitate cel mai de seamă în literatura noastră) au rămas zone mai puțin (sau aproximativ) cunoscute, un timp (cum bine se știe) ocultate cu grijă.

Este vorba mai ales despre raportul poetului cu transcendența, mai exact cu Dumnezeuul creștin, „etern personal” și nu concept filozofic.

Într-o valoroasă lucrare, întâmpinată, de altfel cu entuziasm de Mircea Eliade, și publicată la noi de Editura Dacia în 1990 (*Eminescu sau despre Absolut*), gândită de excelenta cercetătoare Rosa Del Conte, e pusă în discuție dialectica acestei complexe relații. Complexă și greu de definit, deoarece (lucru cunoscut) în lirica și proza lui Eminescu se regăsesc numeroase aluviuni filozofice și religioase. Dincolo de incontestabilele ecouri creștine, detectabile în fondul ideatic, în limbaj, în lexic, în structurile figurative, în acele „icoane sensibile” (simboluri), cuvinte și gesturi care semnifică deopotrivă și înglobează anumite realități spirituale (Dionisie Areopagitul, comentat de Dumitru Stăniloae), există, printre postume, un mic grupaj de poeme datate 1878, 1879, în care glasul creștinului

e afirmat limpede, distinct, purificat de alte influențe: *Colinde, colinde!*, *Rugăciune* (atât de frumos analizată cândva de Sextil Pușcariu), *Răsai asupra mea...* dar mai ales *Învierea*. În această din urmă poezie nu mai este doar „pietas” (ritual și atmosferă, cf. Rosa Del Conte), ci asumare deplină a cuvântului scripturistic, a spiritului hristologic. Tainele săvârșite în noaptea de Paști nu sunt aici numai prilej de evocare a patimilor, ele îl fac *părtaș (contemporan)* pe credincios la chinurile lui Hristos. „*Pieirea, înveninând pre însuși izvorul de viață*” e resimțită de întreaga natură, ca un Sacrilegiu petrecut împotriva firii. Preotul, „*moșneagul cu barba ca zăpada*”, care „*îngână cuvintele de miere./îchise în tractajul străvechii evanghelii*”, și norodul psalmodiază, plâng moartea Mântuitorului. Apoi acel „tremendum”, încercat în vecinătatea sacrului, a „numinosului” (cf. Rudolf Otto), „*...cutremur și sfială/Si negrul întuneric se sperie de șoapte...*”, anunță miracolul învierii („*lumina dă năvală*”). Poetul face prezentă persoana lui Iisus în slavă („*Christos învingător*”); învierea Sa însemnează viața în vecie („*Lumina ducându-o/Celor din morminte*”).

Poezia *Învierea* este o capodoperă care, după convingerea noastră, ar trebui inclusă în corpusul textelor studiate la toate nivelurile de învățământ. Ea ilustrează că în opera lui Eminescu este prezentă și cea mai importantă dintre temele trăirii mistico-estetice.

Paralela 45, 1998

Ioan Slavici și intuiția marelui mister

De la *Scripturi* încoace, de când individul a fost făcut conștient că e predispus greșelii, că e dator să-și înfrâneze pornirile vinovate și că, în fine, trebuie să plătească pentru păcatele sale (liber fiind să aleagă), omul este martorul aceleiași confruntări: pe de o parte, patimile care-l pândesc din propria-i ființă ori îi sunt întinse de agenții

dibaci ai răului și, pe de alta, cenzura divină. Acest conflict, vechi cât omul, este și suportul nuvelei *Moara cu noroc* de Ioan Slavici.

Comentatorii au stabilit în unanimitate că această scriere (una din capodoperele literaturii române și nu numai) reprezintă linia etică, specifică prozei ardelenesti și că, în acest sens, „purătorul de cuvânt” al autorului ar fi bătrâna (mama Anei), ale cărei constatări deschid și închid nuvela. În parte observația rămâne valabilă și, cel puțin compozițional, precum și din orizontul eticii imanente, spusele bătrânei decupează evenimentele. Sensul nuvelei nu se oprește însă aici. Căci dacă admitem (așa cum s-a afirmat, de altfel) că morala dramei de la „Moara cu noroc” este o *morală creștină*, tâlcul întâmplărilor și viziunea lui Slavici asupra lor le găsim în altă parte. Le aflăm, după opinia mea, în extraordinara scenă din Biserică, în gândurile ce traversează sufletul răvășit (și înspăimântat) al lui Lică. Paradoxal, pentru că Lică, făptașul tuturor ticăloșiilor (minciună și înșelăciune, hoție, crimă și desfrâu), cel care-i prinde în capcana fărădelegilor sale, cu voluptate, pe cei din jur, este chiar exponentul răului. Păcatul face parte din filozofia vieții lui. Cum ar putea exprima el punctul de vedere – creștin moral – al autorului? Și, totuși, așa este: Lică, insul căzut (în sens biblic), diavolul, nesocotește cu trufie toate poruncile, se crede stăpânul propriei persoane și al celorlalți, dar, iată, în Biserică, hăituit, încercând zadarnic să se salveze din hățurile vanității, are revelația unei existențe exterioare și mai presus de persoana sa; are revelația mâniei lui Dumnezeu: „Nu era nimeni aici, nici o suflare omenească, nici un ochi care să-l vadă, nici un glas care să-l deie pe față, nici o minte care să treacă peste a lui, nimeni și nimic decât tăcerea, mirosul de tămâie și de făclii, sfinții de pe pereți și bătaia din când în când a copitelor de cal în piatra de pardoseală. Era însă un gând, care aici trebuia să-i vină oricărui om: că este o putere tainică ce lucrează prin oameni și le luminează mințile, că toate vin de la această putere, pe care nimic nu o

covârșește, pentru că ea pune șirul întâmplărilor prin care trece omul“. Apoi, când constată că și-a uitat șerparul la Moară, greșeală fatală care-l va da de gol: „Aceasta era pedeapsa lui Dumnezeu.

Îi era frică, încât îi venea să se arunce pe cal și să meargă și să fugă mereu, până ce nu va scăpa de El; însă Dumnezeu e pretutindenea...“.

Să remarcăm subtilitatea cu care Ioan Slavici face din respectivul pasaj atât ecoul trăirilor launtrice ale personajului, cât și pe cel al propriei optici. Autorul dă glas aici nu doar comentariului său, ci și iluminării ivite în conștiința lui Lică. Acesta ni se pare a fi, așadar, *momentul cheie* al nuvelei, momentul ce transmite spre cititor înțelesul pilduitor al întâmplărilor povestite de autor. Iar morala comună expusă de bătrână este absorbită brusc în perspectiva transcendenței.

Privind conflictul nuvelei (lupta dintre patimi și rectitudine) din acest unghi (al transcendenței), avem revelația unui fapt tulburător atât pentru concepția lui Slavici despre responsabilitatea individului ca ființă supusă legilor divine cât și pentru natura (pentru structura) introspecției. Sfinții Părinți precum și o seamă de teologi au fost (se știe) preocupați constant de dialectica alunecării în păcat. Cu o extraordinară cunoaștere a psihologiei umane, ei au detaliat căderea: urmărind evoluția ei, treptele, etapele, reușind o veritabilă cazuistică a transgresiunii, din momentul apariției în suflet a „tentației“ (a ispitei), doar ca gând, nu și ca faptă, până la clipa „adeziunii“, când insul se „asociază“ păcatului, îl acceptă și îl argumentează. Acum el devine robul răului, iar sufletul săvârșește cu plăcere păcatul... Acest drum al luării în posesiune, al prăbușirii este magistral analizat de Slavici prin cele două victime ale lui Lică: Ghiță, cârciumarul, răpus de patima banilor, și Ana, soția lui, înfrântă de slăbiciunea, de fragilitatea caracterului, de incapacitatea de a discerne. Firește, firul epic, felul în care personajele răspund la provocările întâmplărilor

și ale împrejurărilor, rețeaua determinărilor și a confruntărilor sunt mai complicate decât am putut (și am intenționat) să arăt aici. Există, printre altele, un joc, foarte bine dirijat de autor, între ceea ce se vede, se cunoaște de către personajele din *Moara cu noroc* (bătrâna, Pinteia etc.) și ceea ce rămâne ascuns, niciodată știut. Poate că Slavici vrea să ne pună că, totdeauna, destinul uman, existența în general au o față vizibilă, ce se desfășoară la lumină, și una secretă, dăinuind în întunericul misterului.

Paralela 45, 1999

Un scriitor uitat: Cassian R. Munteanu

Poezia, proza, publicistica lui Cassian R. Munteanu sunt prea puțin cunoscute, aproape (dacă nu complet) ignorate de generațiile mai tinere. Personalitatea sa, interesantă prin caracterul ei într-un fel exemplar, date fiind epoca în care a trăit și obârșia sa din Banat (e originar din Vermeș, Caraș-Severin), a stârnit, totuși, oarecare curiozitate printre cei ce i-au fost contemporani. Astfel, după articolul necrolog, publicat de Camil Petrescu în „Țara“ (Timișoara, 1921), urmează micromonografia semnată de N. Nemoianu (*Cassian R. Munteanul. Viața și activitatea sa*, Lugoj, 1927), amintirile lui Onisifor Ghibu ori Valeriu Braniște, o poezie a Anișoarei Odeanu, din care aș reține versurile: *Străin, pribeag pe plaiuri depărtate./Cuprins în mreaja aspră-a suferinții/Cu buzele-nsetate de dreptate./Ai profețit „Cântarea biruinții“*, care-l caracterizează atât de exact. În fine, mai recent, ediția Cassian R. Munteanu, *Bătălia de la Mărășești* (proză, versuri și articole), îngrijită și prefăcută de Nicolae A. Roșu și Nicolae Țirioi, Ed. Facla, 1977.

S-a născut în 1892 și se stinge la 12 ianuarie 1921, la doar 29 de ani, doborât de tuberculoză. Se împlinesc acum 78 de ani de la moartea sa: să ne reamintim, așadar, câteva dintre înfăptuirile pline de zel și bune intenții ale acestui scriitor, care n-a pregetat nici un efort, nu a ocolit nici un sacrificiu pentru idealurile sale.

Una dintre constantele activității lui Cassian R. Munteanu este *publicistica*. *Oricine-i* cunoaște cât de cât drumurile, într-un întortocheat șir de popasuri prin orașele țării, va fi surprins de numărul mare al revistelor la care a colaborat ori pe care a încercat să le editeze: de la „Drapelul“ din Lugoj (unde era director Valeriu Braniște), la „Drapelul“ din Constanța, apoi la „Foaia noastră“ și „Lumina nouă“ din București, la „Ramuri“ din Craiova, la „Românul“ din Arad sau la „Banatul“ (din nou la București și la Lugoj) etc. Publică poezie, proză, articole de atitudine. Suportă consecințele angajării sale: printre altele, în 1915, e remis Curții Marțiale din Timișoara pentru textele semnate în „Românul“. Prezent pe tărâmul luptei naționale, ia parte la cele mai însemnate evenimente ale momentului istoric: primul război mondial, pregătirea Marii Uniri. Înrolat (forțat) în armata austro-ungară (de unde, de altfel, dezertează), povestește întâmplări ale soldaților români pe frontul din Galiția (în volumele *Atacul*, 1915 și *Martiriul cătanelor*, 1919). Martor la luptele de la Mărășești, scrie *Bătălia de la Mărășești*, 1919. Paginile sale, directe, sincere, vii, vădit marcate de maniera reporterului, cuprind întâmplări de război, fugare portrete ori descripții. Ele anunță un prozator – un povestitor – atent la suferința umană, capabil să evoce atmosfera dramatică a câmpului de luptă. Potențialul poet ni se relevă în placheta de poeme *Pribeag*, Lugoj, 1919. Poeziile acoperă o arie tematică variată: nostalgia locurilor natale, lirica naturistă ori civică și, mai ales, presentimentul morții. Textele respiră sub tutela poemelor lui Goga. Cassian R. Munteanu își deschide și el volumul cu *Rugăciune* (vezi Octavian Goga, *Poezii*,

1905). Fără tremurul mistic al versurilor lui Goga, „rugăciunea” lui Cassian R. Munteanu e simplu pretext pentru a exprima viziunea patriei ideale (*În țara aceasta-a libertății sfinte/S-ajungă falnic neamul meu, Părinte*). În *Dorința din urmă*, amintind, oarecum, de *Mai am un singur dora* lui M. Eminescu, motivul morții se întâlnește cu alte motive, frecvente la poeții începutului de secol, care au resimțit dureros dezrădăcinarea, ruperea de melegurile natale: *Cu carul să mă duceți, tată/În sat la noi, la noi acasă.../Să-l văd satul – vină roi! /Pe cel înstrăinat de voi...*

Nu putem să știm cum ar fi fost opera lui Cassian R. Munteanu dacă destinul – Pronia – i-ar fi îngăduit o viață mai lungă și mai liniștită. Dacă spectrul bolii nu l-ar fi hărțuit... Așa cum e, o promisiune mai mult decât o împlinire, ea reprezintă, totuși, un reper notabil în spațiul culturii bănățene.

Paralela 45, 1999

Un personaj – parvenitul

Între 1850 și 1874, când pe scenele românești intra Chirița Bârzoii (*Chirița în Iași* sau *Două fete și-o neneacă; Chirița în provincie; Cucoana Chirița în voiaj; Cucoana Chirița în balon*), publicul, care întâmpina cu hohote personajul (atât de bine interpretat, în travesti, de Matei Millo), publicul, așadar, sancționa, printre altele, ceea ce în mod curent numim *parvenitism* și *parvenit*. Conceptele sunt cunoscute, despre ele se vorbește adesea atât în comentariile de tipologie socială, cât și în cele ce au în vedere clasificări literare. Oricum, merită întreaga noastră atenție doar și pentru perseverența (și promptitudinea!) cu care societatea produce fără încetare inși ce mențin în actualitate fenomenul și prototipul.

Ce este, de fapt, parvenitismul și cum se manifestă un parvenit? Definițiile de dicționar (*a parveni*, „a ajunge la o situație

bună fără a avea merite“) rămân, totuși, sărace și abstracte față de paleta de efecte și nuanțe pe care emanciparea de acest fel o presupune. Firește, nu orice efort de a-ți depăși condiția este reprobabil. Numai că parvenitul nu-și poate onora progresul.

Așadar, parvenitismul include, mai întâi, ideea de *impostură* (loc nemeritat, dobândit pe căi ocolite, de cele mai multe ori, necinstite), dar și judecata de valoare asupra persoanei ce se folosește de avantajele parvenirii. Parvenitismul, înainte de a fi rezultatul unei acțiuni (sforțare proprie, nedemnă însă, ori protecție, condamnabilă, venită din partea unui susținător), este *suma unor comportamente* (ce includ grad de cultură, vestimentație, bagaj verbal, dicție chiar etc.). Nepotrivit cu situația pe care și-a procurat-o (ori și-o clamează), parvenitul *nu face față*, nu e capabil să se poarte conform noului său statut. Ca urmare, el este întotdeauna ambiguu și strident, se află permanent într-o situație comică (de contradicție comică, producătoare de ridicol și umor). Scriitorii au exploatat din plin sursa. De la Alecsandri ori N. Filimon, la Duiliu Zamfirescu, Caragiale și George Călinescu – dacă ne limităm la câteva nume din proza românească – literatura ne oferă suficiente probe ce demonstrează cât de fidel este imitată, uneori, realitatea de ficțiune.

Interesant de remarcat ar fi faptul că gama parveniților bărbați e mai bogată decât cea a parveniților femei, ca și cum fenomenul ar fi dominat, neapărat, de spirit masculin. Ceea ce nu este adevărat. Și nu mai puțin interesant este că, deși există sensibile diferențe între cele două categorii, disociate pe gen (și, bineînțeles, gândite în alți parametri artistici, de fiecare creator), conștiința publică reacționează aproape la fel în prezența acestui tip. Privești spre parvenit, desigur, cu umor, dar și cu sarcasm și aversiune. El nu este numai comic, ci și (mai ales) trișt. Pentru că parvenitul este *un rățăcit*, un ins care-și ignoră menirea și

locul, care, nefiind capabil să se mențină performant (cât mai performant) în *darul* ce l-a primit, se pierde, bâjbâind, după ce nu i se cuvine și nu i se potrivește.

Revenind, acum, la Chirița Bârzoii (și ea un posibil nume generic) și comparând-o cu Dinu Păturică sau Tănase Scatiu, vom observa că, dincolo de convențiile comediei bufe (în care a plasat-o Alecsandri), coordonata gravă a personajului (și a tipului pe care-l reprezintă) a fost sesizată, cu genială intuiție, încă de la primele spectacole. Mă refer la frecvențele reprezentări în travesti ale personajului. Și, astfel, Chirița, în apariție și mișcare, în gestică și jargon (asemenea modelului virtual), este *un hibrid*. Spoiala și pretențiile nu-i acoperă manierele de mahala, limbajul sclifosit (amestec grotesc de moldovenisme, grecisme și forme stâlcite din franceză) nu-i ascunde ignoranța, ifosele puritane nu-i pot masca imoralitatea, în fine, iluzia feminității e dezisă de alura incertă de bărbat deghizat: „Mosiule Șarlă, ian dities-moi, je vous prie: est-ce que vous etes mulțumit de Guliță?” sau „Ah! Leonaș... te rog, menajarisesti-mă... nu face abuz de slăbiciunea unei gingașe ființi, dacă mă iubești... dacă-ți sunt scumpă, fii delicat... nu mă opri mai mult... lasă-mă să fug... că mă muncește cugetul“. Evident, Dinu Păturică sau Tănase Scatiu se manifestă, concret, scenic, altfel. Dar esența rămâne identică: în viață ori literatură, parvenitul vrea neapărat „să parvină“. De ce o face? Ce-i lipsește? Care este forța malefică ce-l împinge a interpreta un rol străin de propria-i vocație? Știut fiind că „fiecare are de la Dumnezeu darul lui: unul așa, altul într-alt fel“ (Apostolul Pavel, I *Corinteni*).

Paralela 45, 1999

Timpul și poezia patimilor

Sărbătorile sunt niște punți prin care Marele Timp, timpul mitic, se revarsă în realitatea umană pentru a o transfigura. Marele Timp, la rândul său, este un cod transcendent impus dezvoltării lucrurilor, afirmă Georges Gusdorf (*Mit și Metafizică*, Amarcord, 1996). El ne apare astfel, spre deosebire de timpul ontologic, ca o succesiune discontinuă de evenimente, este un „timp ritual” ce caracterizează, după o ordine fixă, mereu aceeași, momente ori întâmplări excepționale. Marele Timp pe care-l celebrăm la sărbători, *timpul sacru* al anului creștin, ne structurează existența potrivit unor rânduieli imuabile, potrivit unei *istorii transcendente*; ea reflectă istoria sublimată, condensată, ce face abstracție de perioadele și desfășurările cronologice, comune, ale duratei.

Iată, acum ne aflăm în Timpul Patimilor. Venirea, pătimirea, moartea și învierea lui Iisus au fost anunțate cu mult înaintea împlinirii lor istorice, în *Vechiul Testament: De Cartea lui Iov* (model al suferinței unui drept), de prooroci și, în fine, de *Cartea Psalmilor*.

Să zăbovim astăzi asupra *Psalmului 21*, atribuit regelui David, trăitor între 1013 și 973, psalm mesianic și de suferință, deopotrivă.

Primul verset chiar se adresează lui Dumnezeu cu celebrele cuvinte, rostite peste un mileniu, așa cum atestă evangheliștii, de Iisus crucificat: *Dumnezeul, meu, Dumnezeul meu, ia aminte la mine, de ce m-ai părăsit?* spune psalmistul. Iată acum relatarea unuia dintre Apostolii însoțitori ai lui Iisus: „Și la al nouălea ceas, a strigat Iisus cu glas mare: *Eloi, Eloi, lama sabahtani?*, care se tâlmăcește: *Dumnezeul meu, Dumnezeul meu, de ce M-ai părăsit?*” (*Marcu 15,34*). Mai mult, versetele 17, 18, 19 și 20 ale aceluiași psalm descriu cu o exactitate zguduitoare chinurile, umiliința, tortura și jertfa pe Cruce, apoi felul în care hainele Sale sunt împărțite iar cămașa îi este trasă la sorți:

Că mulțime de câini m-a înconjurat,/adunarea celor vicleni m-a împresurat,/mâinile și picioarele mi le-au străpuns./Toate oasele mi le-au numărat,/iar ei priveau și se holbau la mine./Împărțit-au hainele mele loruși,/iar pentru cămașa mea au aruncat sorți. (Textul psalmului după *Psaltirea*. Versiunea Bartolomeu Valeriu Anania, 1998).

În literatura română există mai multe transpuneri în versuri rimate ale psalmilor, dintre care s-au impus atenției trei variante, situate la apreciable intervale de timp: varianta Dosoftei, 1673; cea aparținând lui Vasile Militaru, 1933 și varianta Eugen Dorcescu, 1993 (ediția a doua, revăzută și adăugită, 1997); ediția a treia, în *Biblice*, 2003.

Psalmul 21, psalmii în general au fost prelucrați de cei trei stihuitori, potrivit celor trei vârste ale limbii literare române, ale poeziei, în speță, și, firește, conform codului poetic al fiecărui autor în parte. Dincolo de diferențele ce țin de lexic, de specificul versificării sau de regimul imagistic propriu, se constată că spiritul și, adesea, chiar litera modelului biblic sunt respectate deopotrivă de cei trei poeți. Eventualele inflexiuni (introducerea unor determinări cu rol intensificator) au scopul de a potența expresivitatea textului. Iată, Dosoftei apelează la arhaicul acum verb *potricăliră* „distruseră“, „fărămară“: *Mâni, picioare în potricăliră*, în vreme ce Vasile Militaru ori Eugen Dorcescu folosesc verbul *a străpunge* (în acord cu evoluția limbii): *Au străpuns mâinile mele și slăbitele-mi picioare* (Militaru); *Mâinile, picioarele mi le-au străpuns* (Dorcescu). Cunoscuta scenă a tragerii la sorți este relatată de Dosoftei în următorul distih: *Și pentru veșmântul denafară/Pusără cu sorțâi de-aruncară*. Vasile Militaru o concentrează într-un singur vers, amplu însă, de 16 silabe: *Iar pentru a mea cămașă, gâlcevind, ei tras-au sorții*, iar Eugen Dorcescu într-un decasilab (vers de zece silabe) cu tonalitate *iambică*: *Și-aruncă sorț pentru cămașa mea*. Ce anume asigură, totuși, celor trei scriitori mistici libertate de expresie, cât și un gen aparte de sincronicitate? Ce le

asigură, altfel spus, plasarea în perspectiva Marelui Timp, care, de două mii de ani, evocă, cu aceeași acuitate și același dramatism, trăirea, în simultaneitate, a Patimilor lui Iisus? Faptul că răstignirea și învierea nu reprezintă evenimente strict istorice (ori doar istorice), ci *mistere sacre*, că ele nu au, de fapt, timp și spațiu, pentru că orice creștin, oriunde ar fi și oricând ar fi trăit, se simte mereu contemporan cu Patimile. Psalmistul biblic și cei care i-au pus în stihuri versetele nu fac decât să exprime acest simțământ unic.

Paralela 45, 1999

Comunicarea mistică la Tudor Arghezi

Exegeza operei lui Tudor Arghezi a acordat spațiu întins dezbaterii unei teme, desemnată cu un termen general: *sete mistică*. Experiența sacrului, contactul cu „numinosul” (cum ar spune teologul și filozoful german Rudolf Otto, *Sacrul*, Dacia, 1996), pe care Tudor Arghezi a traversat-o, evident, deși recunoscută ca atare de comentatori, a trezit dispute contradictorii, divergente chiar. Fără a intra în polemică (întreprinderea m-ar depăși, de altfel) cu unul ori cu altul dintre oponenți și fără a lua în seamă, din motive ușor de înțeles, mistificările materialist-proletcultiste, voi încerca să găsesc câteva explicații ale amintitelor nepotriviri. Ele se datorează, după opinia mea, nu doar demersului critic, ci și textului arghezian.

Poeziile pe care Arghezi le-a intitulat (pornind de la cunoscutul model biblic) *Psalmi* (cele mai numeroase în volumul *Cuvinte potrivite*, 1927), dar și poeme precum *Duhovnicească. Între două nopți*, *Heruvim bolnav*, *Potirul mistic*, *Heruvic*, *Icoană*, *Tu, De-a v-ați ascuns...*, *Rugăciune* etc. etc. (risipite și prin alte plachete) amintesc de mistici.

Iată, de pildă, senzația pe care o are eul că este invadat de o forță incontrollabilă, independentă de voința sa (*Cine ești tu, acel de care gândul/S-apropie necunoscându-l?* – citatele din Tudor Arghezi, *Versuri*, I-II, Cartea Românească, 1980); înfiorarea, teama, angoasa produse de ceva nedefinit, suprafiresc (acel „tremendum“ invocat de Rudolf Otto: *S-ar putea să fie Cine știe Cine.../Care n-a mai fost și care vine/Si se uită prin întuneric la mine/Si-mi vede cugetele toate*); neliniștea, atracția pe care le induce energia divină (*neliniștita patimă cerească*); percepția misterului ori a fascinantului (*Ești visul meu din toate, cel frumos*), efortul continuu de a cunoaște (*Te drămuiesc în zgomot și-n tăcere/Si te pândesc în timp, ca pe vânat*).

Emoția numinoasă, încercată de cel ce, din postura de creatură, percepe existența Creatorului, în afara propriului sine, se regăsește, în diverse forme, în toate religiile. Arghezi a experimentat însă doar sacrul de esență creștină, în versurile sale vorbesc Dumnezeu-Tată și Părinte, Iisus, Duhul Sfânt și „Sfânta Scriptură“.

Care ar fi, așadar, principalele elemente ale misticii lui Arghezi? După mine, trei: 1. concepția pe care poetul a imprimat-o psalmului, formă specifică de manifestare a divinației („Facultatea de a cunoaște și de a recunoaște cu adevărat sacrul în manifestarea sa concretă“, Rodolf Otto, p 158); 2. atitudinea sa față de păcat și pocăință; 3. mijloacele de exprimare stilistică a trăirii metafizice. Ne vom opri, deocamdată, la primul aspect.

Una dintre dificultățile întâmpinate de omul modern (în special) în complicata „relație“ cu Dumnezeu este stabilirea echilibrului între „misterul-autoexistenței“ („Eu sunt Cel ce sunt“, *Ieșirea* 3,14) și înțelegerea caracterului „determinat“ al lui Dumnezeu, care trebuie nu doar descoperit, ci și experimentat. În vreme ce tot ceea ce a fost (este) creat (creatura în sens larg) poate fi acceptat (cercetat și, în cele din urmă, înțeles), fără adaosul „opac“ al faptului că este, cu Dumnezeu lucrurile stau altfel. În ce-L privește, intuiția noastră transcende întrebarea (și îndoiala) *dacă* există. El precedă existentul

și îl face posibil, iar prezența Lui concretă, vie, voluntară și activă (așa cum a descoperit-o teologia creștină) o recunoaștem prin tot ce înseamnă creatură. Încercând să pătrundem sensul acestei taine cu instrumentele rațiunii, ne îndepărtăm de esența Divinității și ajungem, inevitabil, „la un zero absolut“, la „nonentitate“ (pentru întreaga discuție, vezi C. S. Lewis, *Despre minuni....*, Humanitas, 1997).

Acesta pare să fie, parțial măcar, și conflictul psalmilor lui Tudor Arghezi. Cântece de laudă îndreptate către Dumnezeuul cel viu (ebr. *Tehilim* = *Laudele*), psalmii, prin chiar factura lor, prin semnificație și structură lingvistică, statuează (afirmă) existența unui Celălalt (a Persoanei divine), cu care psalmistul dorește să comunice: *Ard către tine-ncet, ca un tăciune./Te caut mut, te-nchipui, te gândesc.*

Spre deosebire însă de psalmistul biblic, la care „facultatea divinației“ – credința – înlătură orice nevoie de demonstrație, Arghezi *cere semne* („Dacă nu veți vedea semne și minuni, nu veți crede“, le reproșează Iisus galileenilor – *Ioan* 4,48): *Nu-ți cer un lucru prea cu neputință/În recea mea-ncruntată suferință./Dacă-ncepui de aproape să-ți dau ghes/Vreau să vorbești cu robul tău mai des.* Radicalizându-se, nevoia de semne duce la materializarea sentimentului religios. Poetul îi reproșează lui Dumnezeu refuzul teofaniilor (apariția umană a Divinității): *De când s-a întocmit Sfânta Scriptură/Tu n-ai mai pus picioru-n bătătură, sau: Vreau să te pipăi și să urlu: „Este“.* Pe de altă parte, conștient că posibilă este doar apropierea prin intuiție și contemplare, notează: *Ca-n oglindirea unui drum de apă./Pari când a fi, pari când că nu mai ești;/Te-ntrezării în stele, printre pești./Ca taurul sălbatec când s-adapă.* În această dinamică, *Celălalt* (necunoscutul care trebuie descoperit) devine *Interlocutor*; comunicarea se transformă în dialog: *Dar eu, râvnind în taină la bunurile toate,/Ți-am auzit cuvântul zicând că nu se poate.* Dialogismul, prezent și în psalmii biblici (ca și în textul arghezian, de altfel, în formele verbale cunoscute), e depășit către starea de invocare și, în final,

către conștiința unei *comunicări supralingvistice*: *Ruga mea e fără cuvinte./Și cântul, Doamne, mi-e fără glas../Nici rugăciunea, poate, nu mi-e rugăciune./Nici omul meu nu-i, poate, omenesc./Ard către tine-ncet, ca un tăciune./Te caut mut, te-nchipui, te gândesc.* Dacă invocarea (confirmare a omniprezenței divine în sufletul psalmistului) e, deopotrivă, omniprezentă în *Psalmii Scripturii*, la Arghezi, în schimb, e o stare de grație. Frământat de duhul, păcătos, al îndoielii, de febra căutării permanente, fulgerat, uneori, totuși, de revelația autoexistenței lui Dumnezeu (*Ești o tulpină fără rădăcină/Și semeni a mireasmă și lumină, în poezia Tu*), a unui Dumnezeu, totodată, „concret” și „activ”, poetul exclamă: *Sunt, Doamne, prejmuît ca o grădină,/În care paște-un mânz.*

Pretutindeni în psalmii lui Tudor Arghezi ne întâmpină (cum s-a mai observat, de altfel) constatarea inaccesibilității Persoanei divine. Captiv al marelui „ocol”, trăind acut sentimentul claustrării în propria-i neputință (*Sunt prins în patru laturi deodată*), poetul își clamează limitele: *Am apucat pe drumul pustiei cel mai lung/Și tot nu pot pe nici o potecă să te-ajung.* Pornind de aici, s-a tras concluzia, uneori cam pripită (sprijinită e drept, pe chiar cuvintele poetului: *Pentru credință sau pentru tăgadă/Te caut dârz și fără de folos*), anume că opera lui Arghezi e străbătută de neîncetata oscilație între afirmarea și negarea lui Dumnezeu. Poetul, avizat (cum bine se știe) asupra sensurilor *Scripturii*, și-a numit un număr de poezii cu tematică religioasă – *Psalmi*. El a adoptat, firește, în deplină cunoștință, una dintre formulele în care se manifestă pe plan artistic fenomenul intertextualității: *transferul de titlu*. E limpede așadar (o dovedesc și alte elemente de conținut și expresie) că tiparul pe care Arghezi l-a avut în vedere a fost acela al *psalmilor biblici*. Or, specificul acestor psalmi stă în caracterul lor dialogic: autorul textului sacru îl slăvește pe Dumnezeu, îl imploră, i se confesează. Ar fi *un nonsens* să credem că Arghezi susține un discurs liric (conceput ca

discurs cu adresă), că vrea să intre în *comunicare* și că, în același timp, neagă existența interlocutorului.

Examinând, așadar, cu atenție cei 18 psalmi (inclusiv *Psalmistul*, *Psalmul mut* și *Psalm de tinerețe*, vezi *Versuri*, I-II, Cartea Românească, 1980), ni se impune imediat, ca neîndoielnică, persistenta credinței, obsesia, aș spune, a accesului la Dumnezeu. O perpetuă tânjire, un dor neostoit traversează versurile: *O neliniștită patimă cerească/Brațul mi-l zvâcnește, sufletul mi-l arde*. „Cunoașterea lui Dumnezeu, notează unul dintre Sfinții Părinți ai Bisericii, Maxim Mărturisitorul, este un proces infinit al spiritului. Totuși, misterul persistă, niciodată dumnezeirea nu poate fi epuizată până la capăt“ (ap. Dumitru Stăniloae, *Spiritualitatea ortodoxă. Ascetica și mistică*, 1992). De aceea, doar o „licărire“, imaginea fluidă, lunecoasă a chipului în unde (*Ca-n oglindirea unui drum de apă./Pari când a fi, pari când că nu mai ești*), o „presimțire“, un „gând“ ce nu poate fi prins (*Ești ca un gând, și ești și nici nu ești*) încearcă să spargă crusta îngroșată a simțurilor și, dincolo de ele, să se apropie de țelul ascensiunii.

Nu îndoiala este șansa poetului, ci preaplinul credinței (*Doamne, izvorul meu și cântecele mele!*). Conflictul ce propulsează textul trebuie căutat atunci în natura acestei stări. Scrierile consacrate vorbesc despre un „urcuș“, despre un „proces“. Poetul e conștient că ascensiunea către Dumnezeu nu e posibilă cu mijloacele „din fire“ (*Tu ești și-ai fost mai mult decât în fire*, sau: *Și te scrutez prin albul tău veșmânt/Pentru ca mintea mea să poată să-nțeleagă/Ne-ngenunchiată firii de pământ*). Altă dată, sufletul, în extaz, „gândul“ – termen dominant, ce ar merita o examinare mai atentă – ajung la adâncurile tăcerii depline, în „rugăciunea curată“ (rugăciunea mută a inimii: *Ruga mea e fără cuvinte./Și cântul, Doamne, mi-e fără glas*, v. și Bartolomeu Valeriu Anania, *Psaltirea*, 1998, p. 180).

Dar urcușul nu e lipsit de piedici. Pe cât de prezentă e Persoana lui Dumnezeu în ființa și în „cântecul“ poetului, pe atât de puternic,

de înrobitor este impulsul patimilor. Arghezi își cunoaște vina: incapacitatea de a se purifica îi face opacă Divinitatea: *Sunt vinovat că am râvnit/Mereu numai la bun oprit*. Dintre patimile socotite de Sfinții Părinți ca izvor al păcatului și al înstrăinării de Dumnezeu, trufia, se pare, l-a urmărit mai insistent pe poet, măcar la nivel retoric, impunându-i-se, uneori, cu vehemență. Arghezi crede, fără, de fapt, a crede, că se poate „măsura“ cu Dumnezeu: *Păcatul meu adevărat/E mult mai greu și neiertat./Cercasem eu cu arcul meu/Să te răstorn pe tine, Dumnezeu!/Tâlhar de ceruri, îmi făcui solia/Să-ți jefuiesc cu vulturii Tăria*. Orgoliul se autocondamnă, contrabalansat de dorința poetului de a-și uita subiectivitatea, pentru a accede la lumina din întuneric, pentru a zări „umbra albă“ în tenebrele ce străjuiesc „morțile sufletului“ (*Denie cu clopote*). Încercat de înșelătoarea jubilație a triumfului prin sine, încercat, apoi, de deznădejde în singurătatea, în „ceața“ propriei înălțări (*Tare sunt singur, Doamne, și pieziș!*), Arghezi revine umil, smerit, la Dumnezeu: *M-aș umili acum și m-aș ruga:/Întoarce-mă, de sus, din calea mea./Mută-mi din ceață mâna ce-au strivit-o munții/Și, adunată, du-mi-o-n dreptul frunții*.

Poezia lui Tudor Arghezi a incitat, pe bună dreptate, interesul stilisticienilor. Printre altele, s-au comentat pe larg inovațiile din domeniul sintaxei poetice. Mai puțin, poate, a atras atenția ceea ce ține de „topologia“ textului (Plett). Este vorba de distribuirea psalmilor în cadrul volumelor: ea nu urmează logica traseului conflictual, ci se face, aparent, aleatoriu. Urcușurile și căderile la care ne-am referit alternează, se repetă ciclic, deoarece meandrele sufletului nu au un traseu linear.

Dincolo de toate aceste disocieri (aproximative), cred că trebuie reținute două lucruri: 1. Cunoașterea dumnezeirii este o supra-cunoaștere; ea înglobează și depășește orice cale de acces; 2. Tudor Arghezi, poet mistic, nu numai că a înțeles această taină, dar a și exprimat-o cu forța talentului său: *Pe drumul de El ales/Graiul n-are*

*înțeles/Mai mult spune cucuruzul/Decât gura și auzul./Domnul tace/
Glasul nu-și trimite-ncoace./Domnul face (Denie).*

Paralela 45, 1999

Poezie și eternitate

Poezia lui Eminescu rămâne în conștiința cititorului (chiar și a celui contemporan!) învăluită în aura unei succesiuni de taine existențiale și, nu mai puțin, în aceea (încă nedezlegată pe de-a-ntregul) a inconfundabilei sale tonalități melodioase. Iată câteva trasee cercetate de specialiști: neliniștea pe care o trezește „Timpul Demiurg“, descoperirea că insul se integrează în ritmul cosmic și că bătaile inimii sale sunt sincrone cu pulsația astrelor, revelația că, în cele din urmă, iubirea este o experiență metafizică, puterea de a construi din alternarea sunetelor „profilul“ sonor al unei stări poetice (v. printre altele, Sextil Pușcariu, *Limba română* ori Rosa Del Conte, *Eminescu sau despre Absolut*), În acest șir (incomplet, firește) un loc l-ar ocupa misterul comuniunii sufletelor după moarte. Potrivit învățăturii Bisericii creștine, ființele ce se aseamănă, unite, pe pământ, prin dragoste și legea lui Dumnezeu, continuă – după dispariția lor trupească – să rămână legate de forța însăși a iubirii (Părintele Mitrofan, *Viața repausaților noștri și viața noastră după moarte*, Anastasia, 1996). E ceea ce ar sugera elegia O, mamă... Poezia deschide multiple orizonturi: teme lirice (o mare parte nu pot fi recuperate din perspectivă creștină), care străbat opera poetului: inserat în ciclul natural, omul se înveșnicește și, totuși, insul rămâne trecător în fața copleșitoarei eternități a universului (a naturii): Deasupra criptei negre a sfântului mormânt/Se scutură salcâmii de toamnă și de vânt./Se bat încet din ramuri, îngână glasul tău.../Mereu se vor tot bate, tu vei dormi mereu... Peste toate aceste gânduri

domină însă ideea că o ascunsă, subtilă, suprasenzorială energie face posibilă comuniunea dincolo de determinări spațio-temporale: O, mamă, dulce mamă, din negură de vremi/Pe freamătul de frunze la tine tu mă chemi sau: Când voi muri, iubito, la creștet să nu-mi plângi:/ Din teiul sfânt și dulce o ramură să frângi./La capul meu cu grijă tu ramura s-o-ngropi,/Asupra ei să cadă a ochilor tăi stropi:/Simți-o-voi odată umbrind mormântul meu... Cei care nu mai sunt comunică tainic cu cei dragi, cu cei rămași, pentru că „viața sufletului dincolo de mormânt este o viață conștientă și activă“, precizează Părintele Mitrofan (p. 30). Unite cu Creatorul, ființele spiritual-morale își păstrează legătura prin „legea nemuririi care este iubirea“ (p. 58). Mihai Eminescu a intuit acest continuum în veșnicie: De-a-pururea aproape vei fi de sânul meu.../Mereu va plânge apa, noi vom dormi mereu...

Paralela 45, 1999

Psalmi și psalmiști în literatura română

Cântări de laudă, deoxologii, rostite cu acompaniament muzical, psalmii sunt legați, deopotrivă, de practicile de cult ale vechilor evrei, creatorii lor de altfel, cât și de liturghia creștină. Ei reprezintă *Cartea de rugăciuni* în Sinagogă, dar și în Biserică. Luther, printre alții, spunea despre psalmi că sunt „Biblia în Biblie“ ori „Biblia în miniatură“. Cercetătorii acestor texte (asupra lor s-au aplecat Sfinții Părinți, trăitori în primele secole de creștinism, dar și teologii moderni) le recunosc nu doar importanta duhovnicească, scripturistică, ci și însemnătatea general-culturală. Mesajul lor global este de comuniune cu Dumnezeu. S-au fixat în acest sens câteva direcții tematice și cultice. Se vorbește astfel despre psalmii mesianici

(mesianismul reprezintă coordonata majoră a psalmilor), despre psalmii de preamărire a Creatorului (în ebraică *Psalmii* se numesc *Tehilim* „Laudele“), de pocăință sau de jale, despre psalmii imprecativi. Ei sunt roștiți (cântați) în anumite momente ale liturghiei (au timpul lor liturgic bine determinat) sau în diverse împrejurări existențiale: după căderea în păcat, când te judeci cu cineva, când te însoțesc vrăjmașii lumesti ori duhurile malefice, în preajma morții etc.

Psalmii originari au o structură muzical-artistică (*Psaltirea* e o componentă a *Cărților poetice* din *Vechiul Testament*), de aceea, în mod curent, se face referire la „stilul“ acestora (după care au fost și clasificați), iar autorii lor (împăratul David, în special) sunt numiți *poetfi*. Toate acestea potrivit codului artistic al momentelor în care au fost elaborați și destinației teozofice. *Transpunerea*, mai târziu, a psalmilor în versuri moderne, adică în formă prozodică, specifică manierei actuale a versificației (ritm, măsură, rimă), concomitent cu păstrarea (conservarea) sensului din „arhitext“ (psalmul biblic), este posibilă datorită tocmai *filonului lor liric*. Originalitatea textelor astfel recreate (la nivel formal, căci stratul de adâncime se perpetuează) stă în materialul lingvistico-poetic ce modelează unul și același fond. Vorbesc de texte, fiindcă este știut că, în literatura universală și în cea românească, avem câteva exemple celebre de asemenea transpuneri: ale lui Clément Marot ori Jan Kochanowski și, la noi, ale Mitropolitului Dosoftei (1673), Vasile Militaru (1933) și Eugen Dorcescu (1993, 1997), ca să le numesc pe cele mai cunoscute (să se vadă și Eugen Dorcescu, *Biblice*, 2003).

Prin ce sunt, așadar, originali psalmii versificați, psalmii, ca să zic așa, moderni? Relieful lor poetic, forța lor artistică (ce se adaugă, fericit, la *sensurile stabile*, la tiparul prototipului) stau, pe de o parte, în capacitatea poetilor stihuitori de a produce limbaj *adecvat*, de a da expresie, *cu mijloacele poeticii contemporane lor*, înțelesurilor îndepărtate și matricei stilistice create cu atâta vreme

în urmă. *Psaltirea în versuri* a Mitropolitului Dosoftei, scrisă într-o curgătoare limbă populară (literară), cu întorsăturile stilistice, cu bagajul de figuri și mulțimea rimelor în asonanță – inspirate toate din lirica folclorică (singura existentă la români atunci), dă semnalul începuturilor poeziei culte românești. Versiunile ulterioare (apărute de abia după trei secole!), aparținând lui Vasile Militaru și, mai cu seamă, lui Eugen Dorcescu, demonstrează că discursul poetic actual, cu lexic neologic (adesea bine plasat alături de cel arhaic), cu întregul arsenal de sintaxă, morfologie ori semantică poetică modernă, este, în egală măsură, potrivit străvechiului cuvânt biblic. Aceste transpuneri succesive sunt, pe de altă parte, interesante experiențe artistice. Ele probează capacitatea fiecărui autor de a răspunde, cu propria lui personalitate, la exigențele cuvântului biblic. Fiecare stihuitor, în felul său (potrivit temperamentului artistic și codului estetic), pune în relief, recuperează *anumite* (aproape niciodată aceleași, de la o versiune la alta) componente ale universului sufletesc, ale trăirii (comuniunii) cu Dumnezeu, pe care o experimentează psalmistul din *Scriptură*. Cum se întâmplă aceasta? Lectura în paralel a versiunilor arată cât de diferit reacționează sensibilitatea stihuitorului la unul și același pasaj. În jocul de ecouri, de întâlniri spirituale, de regăsiri ori renunțări, autorii, care și-au propus să redea în vorbire proprie psalmul consacrat, își desăvârșesc, de fapt, profilul, supunându-l „pietrei de încercare” a enunțului sacru.

Prin aceste caracteristici *psalmii biblici versificați* diferă fundamental de *poeziile numite psalmi* (*Psalmii* lui Tudor Arghezi, dar nu numai). Aceștia din urmă sunt creații nu după psalmi, ci în maniera psalmilor, ei nu reprezintă replici versificate ale unor texte date, imuabile, ci discursuri *libere*, în care regăsim atât „spiritul” psalmilor din *Biblie* (dorința de a-l căuta și de a-l lăuda pe Dumnezeu), dar și abateri de la acest spirit (sentimentul îndoielii, tendința de a „lumi” discursul etc.). Dihotomia: psalmi versificați/

poezii numite psalmi nu implică nici o valorizare. Ea presupune doar o clarificare. Am convingerea că această categorie de producții literare (mă refer la psalmii versificați), cu un statut inconfundabil, trebuie abordată cu toată seriozitatea, cu toată priceperea (scripturistică, literară, stilistică) și cu o metodologie ce nu știm în ce măsură este constituită.

Paralela 45, 1999

Un poem mereu actual: „Viața lumii“

Viața lumii, meditație filozofică asupra vremelniceii – condiție a tot ce există –, compusă de Miron Costin, cunoscut mai cu seamă prin *Letopisețul Țării Moldovei de la Aron vodă încoace...*, este socotită prima poezie cultă din literatura română. P.P. Panaitescu o datează înainte de 1673, când apărea la Uniew *Psaltirea în versuri*, tâlcuită de Mitropolitul Dosoftei. Textul, de întindere medie (cuprinde 114 versuri și un *Epilog* cu 16 stihuri, toate de 13 silabe, în rimă alăturată), se citește fără dificultate. Cea dintâi impresie este legată, într-un fel, de elemente exterioare poemei în sine. Pe de o parte, afirmația autorului, care-i circumscrie strict cultural interesul: „să văză că poate și în limba noastră a fi acest feliu de scrisoare ce să chieamă stihuri“ (*Predoslovie-Voroavă la cetitoriu*). Pe de alta, în aceeași *Predoslovie: Înțelesul stihurilor, cum trebuiește să se citească*, încercarea, în premieră, de a alcătui un „tratată de versificație“.

„Viața lumii“ este *existența lumii văzute*, sensibile: ca tot ce este creat, ea se supune trecerii și dispariției (*Prea subțire și-n scurtă vreme trăitoare/O, lume hicleană, lume înșelătoare,/Trec zilele ca umbra, ca umbra de vară;/Cele ce trec nu mai vin, nici să-ntorcu iară*). Toposul, abordat de scriitori de factură și formație filozofică

(și religioasă) diferită, traversează literatura universală (de la *Scripturi* până azi). În această perspectivă, poemul lui Miron Costin constituie un notabil „intertext“. Enunțul, un continuum de ecouri, o „țesătură“ de motive, amintește (cum s-a observat deja: R. Ortiz, P. P. Panaitescu, Tudor Vianu, Doina Curticăpeanu etc.) vocile unor poeți clasici păgâni, printre care Ovidiu sau Horațiu. *Textul matrice* (ceea ce, poate, nu s-a afirmat suficient de răspicat) este însă *Sfânta Scriptură (Ecclesiastul, Psalmii, Noul Testament)*. Totodată, poemul trimite la autori ulteriori: Dimitrie Cantemir, M. Eminescu.

Creatura-lumea-(omul și tot ce-l înconjoară în univers) are un timp finit; viața lumii este trecătoare. Asemenea florii efemere, evocată de psalmist (de David), ea piere repede: *Zice David prorocul: Viața ieste floare,/Nu trăiește, ce îndată ieste trecătoare*. Constatarea că durată fizică, umană, se consumă, ca „apa în cursul ei“, ca „spuma mării“ ori ca „norul“, că „vremile fug“, că lumea nu este decât „fum“, „umbră“ și „vis“ („Că vis al morții eterne e viața lumii-ntregi“, va spune, mai târziu, M. Eminescu) duce inerent la concluzia nimicniciei existenței înțelese drept immanentă. Dar, dacă omul nu e decât „umbră“, dacă toate curg și se destramă (*Toate-s nestăătoare, toate-s niște spume*), dincolo de început și de sfârșit, statornic *este* Creatorul: *Tu, părinte-al tuturor, Doamne și împărate,/Sigur numai covârșești vremi nemăsurate*.

„Sfânta Scriptură ne învață“, completează Miron Costin în *Înțelesul pildelor ce sunt în stihuri* (o notă unde autorul își explică poema, notă adăugată textului), că „numai Dumnezeu ieste fără sfârșit și vecinic“.

Din acest unghi, cred, va trebui să interpretăm fondul reflexiv, tonalitatea gravă, „lirismul deșertăciunii“ (G. Călinescu) care traversează textul, indiferent din ce direcție ar veni. Gândind destinul insului în univers, dar și în istorie (să se vadă referirile la mari personalități precum Xerses, Alexandru Macedon, August, Cezar, Pompei ori Cyrus), Miron Costin glosează asupra nestatorniciei

norocului, „soția“ timpului (*El suie, el coboară, el viața rumpe*), asupra mersului circular al vremii (*Cei ce acum petrecem, pomenim alții/Trecuți; de noi cu vreme vor pomeni alții*). Sunt topoi pe care îi întâlnim la clasici latini ori în *Ecclesia*. *St. Painjini sunt anii* (capcane, momeli întinse de nesăbuiința patimilor; pentru existență = pânză de păianjen, să se vadă și Psalmul 89), notează cu tristețe poetul, dacă omul nu are mereu în minte perspectiva sfârșitului. În spirit biblic, dar și sub înrâurirea Sfinților Părinți (pe care i-a cercetat, cum mărturisește în *Predoslovie*), el afirmă că privirea spre moarte dă consistență vieții (*Orice faci, fă și caută sfârșitul cum vine* – se simte, aici, și ecoul unei sentențe latine). E drept că „viața lumii“ este amăgitoare și efemeră, dar, *prin faptă bună* (căci cea „nesocotită aduce perire“), omul are șansa de a accede la eternitate.

Așadar, viziunea tutelară și textul tutelar ale acestui poem (tratată, din câte știu, cu oarecare grabă de exegeți) rămân cele scripturistice, *Ecclesiastul*, în special. Acest fapt este dovedit nu doar formal (autorul ia drept moto celebra „Deșertarea deșertărilor și toate sunt deșarte“), ci și substanțial – acordarea unui sens transcendental imanenței. Aici, mi se pare potrivită reluarea unei precizări la așa-zisul „pesimism“ al *Ecclesiastului*. Într-un interviu, Eugen Dorcescu (cel care a stihuit, cum se știe, *Ecclesiastul: Ecclesiastul în versuri*, Marineasa, 1997) spunea, bizuindu-se pe o observație a lui Gabriel Marcel, că numai ateismul rămâne, esențialmente, pesimist, întrucât el nu admite că ar fi salvare pentru suflet. Existența, „viața lumii“ sunt într-adevăr deșarte, dar nu absurde; ele au sens dincolo de cele văzute. Oricum, în context, mi se pare interesant că literatura română începe cu două lucrări de factură mistică, fapt ce ar putea – cine știe? – stârni evaluări și reevaluări necesare.

Motive biblice în poezia lui Eminescu

Nu am intenția să abordez multiplele confluențe ale izvoarelor în opera lui Mihai Eminescu. Au făcut-o și continuă s-o facă eminescologii. Mă voi limita la a atrage atenția asupra unor ecouri, similitudini de viziune și similitudini verbale (aparente ori veritabile filiații), prin care *Scripturile* se regăsesc în discursul eminescian. Firește, în imensa bibliografie despre Eminescu există referiri la influența religiei (a religiilor) asupra gândirii poetului. Doar că, mai ales la palierul percepției comune (dar nu numai), se comite o derutantă confuzie între cultură și religie, între religia creștină și alte religii (orientale, în special), între religie și mitologie, între revelație și filozofie. Faptul este posibil și datorită sincretismului celor mai multe dintre creațiile lui Eminescu, dar și, probabil, din pricina necunoașterii în profunzime de către receptori (comentatori) a *Sfintelor Scripturi*. Așa se face că, de multe ori, vorbind despre Eminescu, includem, pe de o parte, sacrul în profan (și invers), pe de alta, religia în mit ori în filozofie. Fără a avea nicidecum pretenția exhaustivității și nici pe cea a unor analize complete și complexe (cum ar pretinde, de altfel, un astfel de subiect – lucru pe care îl las în seama istoricilor literari specializați în domeniu), voi semna în continuare câteva elemente preluate, după opinia mea, direct din *Biblie*, fără devierile sau adăugirile ce apar atunci când izvoarele sunt mediate de alte surse. Mă refer la scrierile Sfinților Părinți (aceia pe care, după relatări, Eminescu i-a citit) sau la tradiția reflectată în producțiile folclorului.

Pentru o mai mare limpezime, aş propune distincţia între: 1. *viziune*: teme, reflexe. Ele trimit la textul biblic şi 2. *transpuneri verbale*, sintagme, figuri, în care regăsim fără echivoc formulări identice din *Scriptură*. În prima categorie reţin trei poeme (fireşte, o comparaţie atentă va înmulţi exemplele). În postuma *Rugăciune*, Iisus pare să fie invocat cu apelativul Luceafărul: *Noi, ce din mila Sfântului/Umbră facem pământului,/Rugămu-ne-ndurărilor/Luceafărului mărilor;/Ascultă-a noastre plângeri,/Regină peste îngerii ... lată, în A doua Epistolă sobornicească a Sf. Apostol Petru*, Iisus e numit *Luceafăr*: „Şi avem cuvântul proorocesc mai întărit, la care bine faceţi luând aminte, ca la o făclie ce străluceşte în loc întunecos, până când ca străluci ziua şi Luceafărul va răsări în inimile voastre“ (1, 19). Aceeaşi analogie în *Apocalipsa* (cu variante, după diferite ediţii: „Luceafărul de dimineată“ sau „steaua cea de dimineată“): „Eu Iisus... Eu sunt rădăcina şi odrasla lui David, *steaua care străluceşte dimineata*“ (22, 16). De remarcat, totuşi, că, într-o minunată rugăciune catolică, Maica Domnului e numită „stea a dimineţii“.

Amplul poem postum *Memento mori (Panorama deşertăciunilor)* cuprinde în şirul rotitor al istoriei şi momentele de măreţie a Israelului (încununare de domniile regilor David şi Solomon), ca şi pe cele de cădere. Interesant este felul cum le evocă Eminescu. O serie de elemente ne fac să deducem că episoadele în cauză sunt inspirate nu din surse istorice laice, ci din *Biblie*. Astfel, David: *Văzui pe David în lacrimi rupând haina lui bogată,/Zdrobind arfa-i sunătoare de o marmură curată,/Genunchind să-i ierte Domnul osânditul lui păcat*. Poetul trece peste mulţimea războaielor pe care regele le-a purtat pentru a-şi consolida domnia (aşa cum spun cronicile), oprindu-se la calitatea sa de psalmist şi la teribilul său păcat: ademenirea Batşebe şi uciderea lui Urie Heteul: v. *Vechiul Testament, II Regi* 11 şi 12, şi *Psalmul* 50 („un psalm al lui David, când a venit la el profetul Natan ca să-l mustre pentru vremea când el intrase la Batşeba, femeia lui Urie“). Păcatele regilor şi cele ale

poporului îndepărtat de Dumnezeu aduc asupra Israelului cumplita robie a Babilonului. Exilul babilonian este consemnat poetic în *Psalmul 136*. Eminescu reproduce aproape aidoma începutul acestui dramatic text: „La Râurile Babilonului,/acolo am șezut și am plâns/când ne-am adus aminte de Sion./În sălcii, în mijlocul lor, am atârnat noi harpele noastre“. Și, la Eminescu: *Dar venit-a judecata și de sălcii plângătoare/Cântărețul își anină arfa lui tremurătoare*. Se cuvine să amintesc aici o altă postumă (pe care, de altfel, am comentat-o cu un timp în urmă), *Învierea*, unde Eminescu se referă la misterul pascal, la ridicarea lui Iisus din morți, potrivit *Evangheliei: Christos au înviat din morți,/Cu cetele sfinte,/Cu moartea pre moarte călcând*.

Cât privește cea de a doua categorie de „motive“ biblice, de data aceasta reperabile, fără nici un fel de dubiu, voi aminti *două* (există și altele, cu o filiație, poate, mai vagă). Astfel, binecunoscuta sintagmă „pământ și apă“ (*Împărați pe care lumea nu putea să-i mai încapă/Au venit și-n țara noastră de-au cerut pământ și apă — Scrisoarea III*) se regăsește întocmai (v. și contextul) în *Cartea Iuditei* 2, 7: „Și să le spui să pregătească pentru mine *pământul și apa*, fiindcă în furia mea voi porni împotriva lor și voi acoperi toată întinderea țării cu picioarele războinicilor mei și o voi da spre jaf“. Apoi, nu mai puțin celebra comparație din *Epigonii* (*Văd poeți ce-au scris o limbă, ca un fagure de miere...*). O întâlnim ca atare în *Pilde* 16,24: „Cuvintele frumoase sunt *un fagure de miere*, dulceață pentru suflet și tămăduire pentru oase“. (Cf. și Eugen Dorcescu. *Ecclesiastul în versuri*, Ed. Marineasa, 1997, p. 46, precum și nota 14; Idem, *Pildele în versuri*, Ed. Marineasa, 1998, p. 27). Precizăm că aceste figuri nu aparțin traducătorilor români ai *Scripturii*, ci fac parte din chiar textul de bază, așa cum probează, de pildă, o ediție de mare prestigiu, precum *La Bible de Jérusalem*, 1973 („Mande-leur de préparer la terre et l'eau...“, și: „Les paroles aimables sont *un rayon de miel*“).

Nădăjduiesc că aceste modeste constatări vor atrage atenția asupra unei dimensiuni mai puțin cercetate a geniului poetic eminescian: cea spiritual-creștină.

Paralela 45, 1999

Abandonarea unei bune tradiții în poezia românească

Cine este cât de cât curios cum a evoluat un domeniu – din păcate, prea puțin cunoscut: este vorba de versificație – va observa un fenomen cel puțin straniu. Pe măsură ce în cultura noastră crește cantitatea producției lirice, interesul față de teoria versului (față de versificație, adică) scade, tinzând acum spre zero. Această înstrăinare se resimte atât în rândul specialiștilor (al stilisticienilor), cât și în acela al producătorilor de vers: poeții. Dacă prin versificație înțelegem însă doar știința stilului clasic (riguros încadrat în legile măsurii, ale ritmului și rimei, ale distribuirii în strofe etc.), dacă credem cumva că versul liber (și alb) reprezintă o înșiruire aleatorie de cuvinte, absolvită de orice disciplină interioară, atunci am putea explica, eventual, dezinteresul prin schimbările intervenite în modul de a privi poezia. Emanciparea ei (modernizarea), îndepărtând-o de formulele tradiționale, a îndepărtat-o și de versificație, expresie abstractă a acestor formule. Doar că, pe de o parte, structurile poetice libere, dincolo de aparențe, au propriile constrângeri (ca orice structură artistică, oricât de neconvențională s-ar declara), iar, pe de alta, versul clasic (e drept, cu anumite sincronizări, cerute de dinamica gustului și de schimbările petrecute în codul estetic în general) continuă să trăiască, își are autorii (adesea poeți din cei mai însemnați) și receptorii ei. Nu voi trage nici o concluzie din constatările de mai sus. Aș vrea să atrag atenția însă

asupra importanței pe care scriitorii o arătau altădată clarificării artei lor. Iată că, încă de la începuturile poeziei culte românești (în veacul al XVII-lea), apar încercări, sumare mai întâi, din ce în ce mai ample și mai complexe în secolele următoare, încercări de a descifra mecanismul de producere a poeziei, secretul tehnicii ei. Ele sunt expresia culturii umaniste, temeinic însușite de oamenii literelor din vremea aceea, dar și rodul efortului de a pune de acord canoanele cu realitatea vie, cu specificul fono-sintactic al idiomului național, pentru a înțelege (și a transmite și la alții) cum se poate întocmi poezie în limba română. Același lucru se face și astăzi în alte țări, în acelea chiar care au inițiat mișcările moderniste (Franța, de pildă). La noi s-a ajuns să se creadă că predispoziția sau talentul (indispensabile evident) nu au nevoie nici de instrucție, nici de conștiință artistică. Așa că inșii specializați în cercetarea strict rațională a versului pot să renunțe la o componentă atât de plicticoasă și de caducă, în ciuda faptului că versul fără versificație încetează a mai fi vers. Se naște astfel o confuzie generalizată, pe fondul căreia, în locul artei, se impune, în cel mai bun caz, amatorismul.

E de la sine înțeles că simpla cunoaștere și cultivare a versificației (și a prozodiei – căci cele două concepte nu se confundă) nu fac pe nimeni poet și nu că nu toți autorii lirici ar trebui să fie, concomitent, și teoreticieni ai versului. Dar mi se pare ciudat ca, poet fiind, să-ți disprețuiești (și să-ți ignori!) instrumentele. Acest lucru nu s-a întâmplat în primele secole de poezie românească! Miron Costin își însoțește poemul *Viața lumii* (compus, se pare, înainte de 1673) cu un „tratată de versificație”: *Voroavă la cetitoriu*. El precizează aici că „stihul ieste, nu ca altă scriere *dezlegată* (ca proza – n.n.), ci ieste legată de silave cu număr”. Imboldul de a clarifica tainele operei pe care tocmai o făcea (*Psaltirea în versuri*, 1673) îl determină pe Mitropolitul Dosoftei să noteze în prefața psaltirii sale câteva gânduri

privitoare la ceea ce considera că-i este specific stihului: structura izosilabică și rima. Lăsând la o parte apariția primelor prozodii propriu-zise, alcătuite de cărturari în ale limbii, din secolul al XVIII -lea (Dimitrie Eustatievici, Ieromonahul Macarie etc.) sau din veacul următor (printre alții, îl amintim pe bănățeanul C. Diaconovici Loga, cu *Gramatica românească*, 1822), constatăm că poeții vremii s-au străduit să întocmească, în paralel cu creația lor poetică, dacă nu tratate independente (precum Ienăchiță Văcărescu, Costache Conachi ori Ion Heliade Rădulescu), cel puțin studii, unele cu totul notabile. Iată: *Înainte cuvântarea* la volumul *Rost de poezie* al lui Barbu Paris Mumuleanu, adnotările lui I. Budai Deleanu din subsolul *Țiganiadei*, observațiile, încă actuale, ale lui Vasile Alecsandri despre versul liber, preocupările referitoare la acustica și orchestrația versului, la relația poezie muzică ale lui Al. Macedonski (în șirul articolelor publicate în „Literatorul”), în fine, mai aproape de noi, analiza pe care Ov. Densusianu ne-a lăsat-o despre aliterație ori versul liber.

Argumentul de competență mi se pare a fi însă faptul că poetul prin excelență al românilor, M. Eminescu, a fost profund și constant atras de iambii „suitor”, de trohei sau dactili, ba chiar s-a străduit să întocmească un dicționar de rime.

Desigur, în surdină, interesul pentru ceea ce G. Călinescu numea, concept discutabil și, poate, descurajant, „tehnică exterioară” (versificație) s-a perpetuat până astăzi, drept acompaniament, în lucrarea unor poeți. Dar el s-a subțiat nepermis de mult, ca ecou posibil al unei delăsări spirituale mai generale, ajungându-se în contemporaneitate la dominarea (adesea) a unei automulțumiri superficiale și triumfaliste, incapabilă să-și circumscrie statura, capabilă, în schimb, să contribuie la relativizarea (până în preajma aneantizării) a ideii de **valoare**.

Paralela 45, 1999

Edenul, infernul și poezia

Felul în care eul se situează față cu natura este definitoriu pentru înțelegerea relației om (*creatură* în cadrul *creației*) și Dumnezeu (*Creatorul*). Etalonul biblic al acestei plasări ne este oferit, în special, de *Iov*, *Psalmi* și *Ecclesia*. Cosmosul, elementele lui, tot ce ne înconjoară („peisajul“) sunt admirate aici nu doar pentru frumusețea lor intrinsecă, ci fiindcă, prin ele, se întrezărește puterea de creație a Divinității: „Înțelegi tu cum cârmuiește Dumnezeu norii Săi și în ce fel poate norul să sloboadă fulgerele pe pământ?/Înțelegi tu plutirea norilor, minuni ale Aceluia a Cărui știință este desăvârșită?/Tu, care te aprinzi în veșmintele tale, când pământul se odihnește sub vântul arzător din miazăzi,/Poți să întinzi la fel ca El boltirea cerului, ca o oglindă turnată din metal?“ (*Iov* 37, 15-18). Iată un tablou în care descoperim numeroase trăsături ale „genului“ (structura poetică, muzicală, repetiții și paralelisme, descrieri, aportul figurilor), dar unde domină metafizicul.

Omul biblic este atras, așadar, nu doar de ceea ce simțurile îi semnalează: desăvârșirea formelor, culoarea, echilibrul și puritatea senzațiilor, ci, mai ales, de misterul ce le animă. Căci în univers se străvede eternitatea: „Toate le-a făcut Dumnezeu frumoase și la timpul lor; El a pus în inima lor și veșnicia...“ (*Ecclesiastul* 3, 11). Trecător și finit fiind, individul este însetat de infinit, este capabil de „comunicare cu infinitul“. Intuindu-l în univers, el descoperă acolo „unicul infinit“, pe Dumnezeu (cf. Preot Profesor Dr. Dumitru Stăniloae, *Spiritualitatea ortodoxă. Ascetica și mistica*, 1992, p. 56-57).

Acest sumar preambul îmi folosește la încercarea de a sugera, alături de taxinomiile consacrate (pe deplin justificate), o disociere

utilă, cred, în ceea ce istoricii literari rețin ca „tematică a naturii“ în opera scriitorilor români.

De obicei, raportul artist-natură este evaluat de comentatori în *interiorul strict al artei*; el e pus în legătură cu schimbările succesive ale codurilor estetice. Schematizând, în literatură (în artă) natura este considerată (programatic, cel puțin) fie reprezentare obiectivă, fie reprezentare subiectivă (spațiu de rezonanță a celui ce contemplă). În ambele cazuri, ea este simțită ca o prezență opacă, suficientă sieși. O astfel de perspectivă admite doar doi poli: privitorul (scriitorul, artistul, în genere) și obiectul privit (peisajul).

Iată datele cu care operează, după opinia mea, analistul ce se menține în limitele viziunii imanente. Depășind-o, situându-se în unghiul transcendenței, el va descoperi că natura (*creație*) este transparentă, un șir de simboluri. Acestea introduc în discuție un al treilea „participant“ – *forța divină*; ea vorbește prin limbajul universului (al naturii). Iar natura, căzută o dată cu protopărinții, este resimțită, de intuiția artistică, ori ca reminiscență a Paradisului pierdut, ori ca spațiu al durerii și exilului (și, poate, ca prefigurare a unui Paradis regăsit, într-un viitor nedeterminat).

De aici, două categorii de opere: cele care văd în peisaj *Edenul*, și cele care contemplă, deseori terorizate, în mediul natural ambiant, trăsături ale *infernului*. Vom aplica, deci, această grilă de lectură câtorva nume și scrieri marcante ale literaturii noastre.

Prima categorie este ilustrată (nu fără elocvente ezitări și conștientizări ale propriului efort de a uita presiunea răului) de cunoscuta *Noapte de Mai* a lui Al. Macedonski. Dincolo de elementele de recuzită (reminiscențe ale idilei clasice: vestalele, naiadele, Anacreon, Theocrit etc.), ni se relevă un strat mai adânc al lirismului. Dând la o parte „jalnicele nevroze“, „ura“, „trădarea“, „mușegăitul smârc al văei“, „posomorârea fără margini a nopților de altădată“,

„forme de prea bruste“, sufletul deschis spre „sarcasme și desnaideje“, „talazul dușmăniei“, poetul dorește să acceadă la „atotputernicia Veciniei de om abia întrevăzută“. Făcând abstracție că este „din lume“, Macedonski se lasă în seama vocilor edenice ale „noptii de mai“ și, învăluit în armonia (aș zice mistică) a primăverii „magice“, reurcă „pe o scară sfântă“ spre „înălțimi neturburate“.

Tot aici se află mai puțin problematizantul V. Alecsandri, sublimile viziuni eminesciene, D. Anghel, Lucian Blaga. Firește, încadrarea este oarecum globalizatoare (și nivelatoare), are rol orientativ și exclude, în mod deliberat, nuanțele și intențiile axiologice.

Cea de a doua categorie își află reprezentantul privilegiat în G. Bacovia. La acesta s-a instaurat, necondiționat, intuiția infernului (inclusiv, constatarea „păcatului“: „Potop, cad stele albe de cristal/ Și ninge-n noaptea plină de păcate./ La vatră-n para ce abia mai bate,/ Azi, a murit chiar visul meu final“). Natura pângărită, rea, urâtă, disperată, muribundă („Ca lacrimi mari de sânge/Curg frunze de pe ramuri,/ Și-nsângerat, amurgul/Pătrunde-ncet prin geamuri“; și: „Copacii albi, copacii negri/Stau goi în parcul solitar:/ Decor de doliu funerar.../ Copacii albi, copacii negri“ etc.), natura, ea însăși alungată din Eden, suferă împreună cu cel ce o privește (așa cum dincolo exultă). Perechii natură edenică – natură infernală îi răspunde, în plan uman, perechea extaz-disperare. Dar noi ne oprim aici, lăsând altora, celor ce s-au consacrat studiului amănunțit al literelor românești, puțința de a ține seama sau nu de această posibilă cale de acces spre structurile de adâncime. În ce ne privește, avem convingerea că faptele susțin (ba chiar impun) amintita separare a viziunilor artistice asupra naturii.

Poezie populară – poezie „cultă“.

Lecția lui Blaga

Relația folclor (operă orală) – literatură „cultă“ (operă scrisă) a fost abordată în repetate rânduri din diverse unghiuri. Nu intenționez să revin asupra detaliilor istorice, socio-culturale ori estetice implicate în studierea acestui fenomen complex, nici să repun în obiectiv dicotomia oral-scris, ca reper în evaluarea celor două moduri fundamentale de comunicare. Ceea ce îmi propun este să reexaminez susnumitul raport dintr-o perspectivă, poate, mai puțin vizată: aceea a *hipertextualității*.

Concept teoretizat de Gérard Genette (*Introduction à l'architexte*, 1979; v. și *Palimpsestes. La littérature au second degré*, 1982), hipertextualitatea circumscrie, în cadrul mai general al „transcendenței textuale“, metamorfoza pe care un text A („hipotextul“) îl suferă, prin trecerea (reluarea, oglindirea) lui, într-un text B („hipertextul“). Nu este vorba de concepte numite, mai de mult ori mai de curând, „motive“, „urme“ sau „trasee“ (v. Avalor, Riffaterre, Derrida), ci despre un *proces* (cu etape și caracteristici bine determinate), acceptat conștient și clasificat ca atare de convenția literară. Potrivit lui G. Genette, există două categorii de hipertexte (texte „ produse“ prin amintitul proces): 1. *hipertexte cu regim ludic* (ele pornesc de la un „model“ neutru): parodia, pastșa, șarja, travestiul etc.; *hipertexte cu regim „serios“*: traducerea, rescrierea, stilizarea, deplasarea în alt registru metric, prozificarea, versificarea etc.

Voi încerca să arăt felul în care acest tip de „preluare“ (de altfel foarte frecvent în spațiul literaturii) s-a realizat în culegerea de poezii populare întocmită de Lucian Blaga (*Antologia de poezie populară*, 1966). Altfel spus, felul cum „hipotextele“ folclorice – un număr de

piese lirice, cu precădere *doine*, extrase de Blaga din sursele consemnate la sfârșitul volumului – s-au coagulat, s-au contopit în *hipertextul* care consider că este *Antologia* în ansamblul ei.

Interesul pentru folclor reprezintă la Lucian Blaga una dintre laturile esențiale ale gândirii sale poetice și filozofice. El se asociază cu (și se justifică prin) permanenta căutare și afirmare ale identității noastre naționale, ale specificului etnic, manifestat în cadre spațio-temporale precise și în forme inconfundabile. Întocmirea *Antologiei* nu poate fi evaluată, așadar, decât în imediată succesiune cu preocupările teoretice ale scriitorului privind aportul civilizației țărănești și al culturii populare la configurarea spiritualității naționale (v. *Trilogia cunoașterii* ori discursul de recepție la Academia Română, *Elogiul satului românesc*). Căutând în folclor elanul „stilistic interior“, „spațiul matrice“, care asigură actului de creație o coerență interioară implacabilă, Blaga era convins, totodată, că acest tipar modelator își găsește expresia cea mai fidelă în doină și baladă. *Doina*, spunea poetul, „produs de o transparență desăvârșită“, poartă imprimată în structura ei urma universului nostru „arhetipal“. Pe de altă parte, sentimentul ce reflectă năzuința perpetuă spre acest univers este *dorul*. Iată cei doi piloni pe care și-a construit Lucian Blaga *Antologia*. Lucrarea nu reprezintă astfel o culegere obișnuită de folclor, întocmită, ca atâtea altele, după regulile însumării, active în acest tip de tezurizare, ci o *operă* (independentă oarecum de modelele ei), o *plăsmuire*, un *text*. În ansamblu, ea se încheagă ca o „țesătură de semnificații“. Operațiunile (și etapele) la care a recurs Blaga nu sunt ale folcloristului (culegător). Modelatoare și creative (recunoaștem aici elemente ale intertextualității), ele îl deconspiră pe scriitor. *Antologia* aparține, prin urmare, așa-numitei categorii de „hipertexte cu regim serios“, mai exact este o „rescriere“, mai mult, aș zice o *colaborare*.

În spațiul ei apare, deopotrivă, poetul anonim și Lucian Blaga. Având a face cu ceea ce s-a numit „punere în perspectivă“, unde „diferențierea identicului“ este sensibilă (v. Stierlé, *Identité du discours et trasgression lyrique*, 1977), se pune întrebarea care au fost criteriile ordonatoare. E limpede că nu cele în uz: tipologic-discursiv ori spațial-geografic. Textele nu au fost pur și simplu transcrise – „stenografiate“. Ele sunt *regândite* și supuse mai multor operațiuni: *selecția*, dirijată potrivit motivului central; *decupajul*, *montarea* (*distribuirea* textelor, ea însăși conformă cu focalizarea motivului) și, în fine, *detitularizarea* (*Antologia* nu are cuprins). A rezultat un tot, un *macrotext*, ce transgresează părțile și se oferă prin sine. Elementul constructiv, principiul formativ al acestei construcții, este *dorul*. Trebuie să subliniez însă că aici, în *Antologie*, dorul se instituie ca atare nu în urma unui demers teoretic (folcloristic), ci ca *rezumat* al viziunii asumate de Lucian Blaga asupra sufletului creator (fie el anonim sau nu). E încifrat chipul, imposibil de definit altfel, al dorului, așa cum îl întrezărește Blaga în infinitatea simțirii populare. Figură textuală, „obiect liric“, ipostaziere a permanentei nostalgii, expresie a „orizontului matricial“, dorul are în *Antologie* statut de simbol, cu funcție lingvistico-retorică. Din perspectiva lui se organizează imaginarul.

Voi prezenta în cele ce urmează câteva exemple ilustrative pentru intervențiile necesare obținerii „hipertextului „ (*Antologia*), corpus unitar, unde se aud *trei voci* constitutive: aceea a poetului anonim, cea a lui Lucian Blaga (antologatorul), care, preluând-o pe cea dintâi, o structurează și-i amplifică ecoul, și, în sfârșit, vocea dorului, ce se autoexprimă, traversând întregul.

După ce a fixat un număr de piese (140), în marea lor majoritate doine de dor, de alean, autorul antologiei a *degajat figura*, decupând-o din aluviunile uneori anecdotice sau explicative. Iată poezia populară: „Cine-a *făcut* horile/Aibă ochi ca florile/Și fața ca zorile.../Că horile-

s stâmpărare/La omul cu supărare,/Că și eu, când mă supăr,/Cu horile mă stâmpăr;/De n-ar fi horile-n lume/Ai vedea fete nebune/Și neveste duse-n lume“. Blaga a reținut: „Cine-a stârnit horile,/Aibă ochi ca florile/Și fața ca zorile“. Altă dată, partea desprinsă e și mai concentrată. Față de textul primar: „Fă, tu, mândră, ce vei face/Sufletul mi-l lasă-n pace,/Fă-te, bade, trandafir/Și zboară la mine-n sân,/Plânge-mă, mândră, cu dor/Că ți-am fost drag bădișor;/Plânge-mă, mândră, și-nceată/Că ți-am fost eu drag odată“, în *Antologie* apare: „Fă-te, bade, trandafir/Și zboară la mine-n sân“.

În afara decupajului și simultan cu acesta, se înfăptuiesc și *modificări* de text. Adesea sunt imperceptibile (de punctuație), alteori, însă, majore (înlocuirea unui cuvânt cu un sinonim, schimbarea mărcii morfologice, a succesiunii versurilor, transferul de persoană etc.). Astfel, într-un exemplu anterior, stihul „Cine-*a* stârnit horile“. Sau în altă parte: „*Codrule*, codruțule,/Bunule, drăguțule,/Ian desfă-ți cărările,/Să-mi duc supărările...“ apare în *Antologie*: „Codrule, codruțule,/Deschide-ți cărările/Să-mi duci supărările“.

O intervenție interesantă pentru realizarea macrotextului este *ritmarea* (obținută prin figuri sintactice ca paralelismul, repetiția etc.), prezentă în textul de plecare și dezvoltată în cel derivat. Reluarea la intervale a aceluiași vers (ori distih), repetiția sinonimică, accentuarea, prin mijloacele punctuației, contribuie la impresia, extrem de sugestivă în plan poetic, că s-a creat o *paradigmă a dorului*, o figură transtextuală. Dorul este la Blaga, *figură matrice*, simbol producător.

Întocmirea *Antologiei de poezie populară* se identifică cu ceea ce Blaga însuși numea „creație de cultură“, act cu funcție revelatorie. Căci poetul și filozoful Lucian Blaga credea că apropierea de cultura și literatură populară nu înseamnă doar prelucrare ori imitare, ci impulsioneare a „factorului creator“. Literatura cultă nu repetă folclorul, ci îl sublimează; ea „nu o mărește (poezia populară, n.n.) în chip mecanic și virtuos, ci o monumentalizează“, nota scriitorul.

Paralela 45, 1999

Titlul – semn de continuitate spirituală

Deși este o componentă importantă a operei, titlul nu a beneficiat de atenția cuvenită din partea specialiștilor (români, mai ales). Există câteva abordări, venite, în majoritate, din direcția structuralismului ori a semioticii, dar studiul intitulării, *titrologia*, comportă numeroase completări.

Cercetătorii străini au investigat, e drept, din cele mai variate unghiuri, comportamentul titlului. S-a urmărit, printre altele, sintetizarea diverselor tipuri într-un *model general*, bazat pe descrierea „invariantelor” (v. Leo H. Hoek, *La marque du titre...*, Paris, 1981, cu o amplă bibliografie). Fixându-se o taxinomie (după epoci, genuri, scriitori, coduri artistice etc.), s-au întreprins, totodată, demersuri în legătură atât cu un corpus literar determinat, cât și în cadrul sistemului specific.

Toate aceste analize au condus la concluzii pe care, în parte, le preiau, pentru a încerca, dacă nu o incursiune teoretică (firește, nepotrivită cu pretențiile unor simple însemnări), măcar o *schită tipologică*, aplicată asupra unui număr de scriitori, selecționați (deocamdată, oarecum întâmplător și fără nici un accent axiologic) din literatura română modernă.

Titlul se distinge ca un enunț autonom și, într-un fel, autosuficient. El nu este, totuși, independent față de „co-text” (după unii autori, ceea ce urmează titlului): deopotrivă exterior și inerent textului, îl reprezintă, „traducându-l”, rezumându-l într-un segment redus de semne („microsemn” în raport cu un „macrosemn”). De obicei, titlul reflectă (sau ar trebui s-o facă) semnificațiile discursului pe care îl însoțește. E de subliniat însă că titlul atrage atenția asupra

textului într-o manieră foarte diferențiată: uneori cu deplină sinceritate și inocență, alteori, antifrastic sau polemic și chiar diversionist, după cum vrea să sporească, prin acord, o serie ori, dimpotrivă, să o contrazică și să o submineze. Funcțiile titlului se înscriu în aria semnalelor (v. Leo H. Hoek): semnal „semantic“ (avertizează pe lector asupra temei, a subiectului, a atmosferei, a spațiului de referință etc.); „prozodic“ (decupează un text, marcându-i începutul) și „comunicativ“ (are rol persuasiv, informativ). Regăsindu-se în co-text, reiterându-se în numeroasele lui modificări (desfășurări), titlul îl poate, totodată, transgresa: el se constituie într-un *vector* ce indică alte texte (ori alte titluri), incluzând „urma“ unor raporturi „manifeste sau secrete“. În acest fel, prin titlu, opera se plasează pe orbita unei paradigme socio-culturale și a unei ambianțe estetice.

În cele ce urmează, mă voi ocupa cu o categorie distinctă de titluri, reținute, pe de o parte, după criteriul semantic: ele trimit, indiferent de gen, specie etc. (proză, poezie, eseu, piesă de teatru), de momentul apariției, de autor ori de conținutul concret al textului pe care-l denumesc, la una și aceeași realitate. Este vorba despre universul metafizic creștin. Pe de altă parte, după criteriul „transtextualității“: aceste titluri au o singură sursă, *Scriptura* (expresie scripturistică a universului amintit), din care decupează lexeme, enunțuri întregi ori fragmente de enunț, nume de personaje etc. Titlurile de acest fel sunt, cum se vede, *dublu determinate*: texte care evocă suprarrealitatea, prezentă dincolo de orice referent, și *text* din text. Datorită acestei caracteristici, ele focalizează următoarele relații, din gama celor pe care titlul le stabilește în general cu propriul text: 1) relația titlu-text (cotext), ce poate fi de continuitate (de dependență, armonie, subordonare) ori de discontinuitate (de opoziție, de ruptură); 2) relația titlu-sursă: indică dimensiunea și natura decupajului (segment identic sau aluziv, nume propriu toponimic, nume de capitol); 3) relația titlu-cititor: titlul propune, indiferent de

factura textului însoțitor, o lectură specifică, dirijată spre un punct de pornire unic.

Iată o listă de astfel de titluri, oricând pasibilă de substanțiale completări. Ele ar merita un comentariu mai amplu în contextul din care le-am desprins și din perspectiva celor notate anterior. Clasele pe care le propun au un caracter pur orientativ.

a) Nume proprii, nume de locuri (apar independent sau prinse în microtexte): N. Davidescu, *Iov*, teatru în versuri, 1912; Liviu Rebreanu, *Adam și Eva*, roman, 1925; Mihail Celarianu, *Iisus* (în vol. de versuri *Drumul*, 1928); Ionel Teodoreanu, *Arca lui Noe*, roman, 1936; Constant Tonegaru, *Avesalom și Cain* (în vol. de poezii *Plantații*, 1945); Ion Caraion, *Lazării morții* (în placheta *Dimineața nimănui*, 1967); Marin Sorescu, *Iona*, tragedie, 1968; Nichita Stănescu, *În grădina Ghetsimani* (poezie din *Necuvintele*, 1969); Constanța Buzea, *Golgota* (în vol. de versuri *Limanul orei*, 1976); Traian Dorgoșan, *Potopul după Noe* (în placheta *Lăcrimă albastră*, 1979); Simona Grazia Dima, *Scara lui Iacob*, versuri, 1995; Eugen Dorcescu, *Abaddon*, versuri, 1995; Remus Valeriu Giorgioni, *El Ariel*, basm, 1995; Lucian Petrescu, *Căutându-l pe Adam*, roman, 1996; Vasile Voiculescu, *În grădina Ghetsimani*, poezie (v. *Opera omnia*, 1999) etc.

b) Lexeme sau sintagme, preluate ca atare, ori altele cu caracter aluziv (libere ori în microtexte): M. Eminescu, *Învierea*, poezie postumă, 1878; I. L. Caragiale, *Păcat*, nuvelă tragică, 1892; Lucian Blaga, *Învierea*, dramă, 1921; Al. T. Stamatiad, *Pe drumul Damascului*, poeme, 1923; Tudor Arghezi, *Psalmi*, *Buna Vestire* (în vol. *Cuvinte potrivite*, 1927); Camil Baltazar, *Cina cea de taină*, versuri, 1929; N. Iorga *Catapeteasma ruptă-n două*, teatru, 1933; Traian Chelariu, *Exod*, versuri, 1933; Tudor Arghezi, *Cimitirul Buna Vestire*, roman, 1936; Demostene Botez, *Înălțarea la cer*, proză, 1937; Cezar Petrescu, *Mane, Tekel, Fares*, roman, 1937; Marcel Breslașu,

Cântarea cântărilor, „oratoriu pofan“, 1937; Radu Tudoran, *Întoarcerea fiului risipitor*, roman, 1938; Octavian Șuluțiu, *Mântuire*, roman, 1943; Ieronim Șerbu, *Vițelul de aur*, nuvelă, 1948; A. E. Baconsky, *Fiul risipitor*, versuri, 1964; Romulus Vulpesco, *Întoarcerea fiului risipitor* (în vol. de poeme *Poezii originale*, 1965); Fănuș Neagu, *Îngerul a strigat*, roman, 1968; Mircea Ciobanu, *Patimile*, versuri, 1968; *Epistole*, I, proză lirică, 1969; *Cele ce sunt*, versuri, 1974; Ileana Mălăncioiu, *Ardere de tot*, versuri, 1976; Daniel Turcea, *Epifania. O cântare a treptelor*, poeme, 1978; Nicolae Breban, *Bunavestire*, roman, 1979; Sorin Titel, *Femeie, Iată Fiul Tău*, roman, 1983; Eugen Dorcescu, *Epistole*, versuri, 1990; Gh. Mocuța, *Îngerul ridică lespedea*, poeme, 1992; G. Schwartz, *Cei o sută. Ecce homo*, roman, 1993; Eugen Bunaru, *Somnul ucenicilor* (în vol. de versuri *Ochiul postum*, 1994) etc. etc. O categorie cuprinzătoare se constituie din titluri puse la dispoziția autorilor de tradiția creștină. Enumerăm câteva: T. Arghezi, *Ochii Maicii Domnului*; Cezar Petrescu, *Duminica orbului*; Lucian Blaga, *Pașii profetului*; Nichifor Crainic, *Nostalgia paradisului*; Mircea Eliade, *Întoarcerea din rai*; Ioan Alexandru, *Infernul discutabil*; Ana Blandiana, *Pietă*; Nina Ceranu, *Umbra Iscarioteanului*; Ion Jurca Rovina, *Purgatoriu* etc. etc.

Aceste sumare constatări dovedesc continuitatea unei perspective spirituale asupra lumii, existența unei *forma mentis* care, indiferent de împrejurările concrete ale istoriei, nu a putut și nu poate fi eliminată.

Paralela 45, 1999

Octavian Goga: „Noi“

Oricine citește opera lui Octavian Goga remarcă frecvența pe care o au în economia textelor pronumele personal NOI și adjectivul

pronominal posesiv NOSTRU, NOASTRĂ. *Noi* („*La noi* sunt codri verzi de brad/*Și câmpuri de mătasă*;/*La noi* atâția fluturi sunt,*Și-atâta jale-n casă...*“) este titlul unei cunoscute poezii, despre care G. Călinescu spunea că degajă un „aer hermetic“ („Țara pe care-o înfățișează această poezie are un vădit aer hermetic“, *Istoria literaturii române*, p. 609), o atmosferă de „Purgatoriu“, unde se petrec „evenimente procesionale“; discursul are „mișcare dantescă“, iar jalea, ce străbate versurile, accente de lirism „pur“. Alt poem se numește *De la noi* și un ciclu al volumului *Din larg* (1939) e intitulat tot *Noi*. Pe de altă parte, „cântarea pătimirii“, „nădejdea de mai bine“, „norocul“, „cântecele“, „lacrimile“, „plânsetele“, „casa“, „doina“, „pleoapele“, „răzvrătirea“ etc., toate aparțin, printr-o solidaritate indestructibilă, grupului din care poetul făcea parte, căruia îi era atașat: sunt „ale noastre“. După cum bine se știe, la Goga sentimentul comuniunii cu neamul, constant, răvășitor asumat, modelează imaginarul poetic.

La un prim nivel de lectură, e limpede că NOI, NOSTRU, NOASTRĂ circumscriu un spațiu geografic și etnic; exprimă apartenența, conștiința părtășiei și a stăpânirii *în comun*. De aici, se deschide perspectiva unei lecturi și mai cuprinzătoare. Pe palierul următor, Octavian Goga, poet religios, mistic (și cortegiul pronominal amintit) evocă nu doar unitatea de etnie, ci și unitatea de spirit (unitatea sufletească și de credință). Inseparabile, acestea două urcă, pe o spirală integratoare, interferând, spre constituirea unei *identități* de neconfundat și imposibil de definit altfel decât prin NOI; urcă, adică, spre desemnarea unei consubstanțialități în multitudinea creației.

Într-o foarte frumoasă analiză a sentimentului de dragoste (ce atrage două ființe), Ludwig Binswanger (*Grundformen und Erkenntnis menschlichen Daseins*, Zürich, 1942), autor citat de Părintele Stăniloae vorbește despre transformarea pe care iubirea (în înțeles superior) o înfăptuiește în sufletele celor ce sunt legați

prin ea. Întorcându-se spre celălalt, care-i devine de neînlocuit, unic, sinele (dezbrăcat de egoism și autoadulare) se identifică acestuia, se încorporează lui. Fără a deveni „obiecte” (iubirea anulează suveranitatea și subordonarea!), păstrându și libertatea de indivizi autonomi, cei doi formează o unitate. Acest tip de fuziune între două „subiecte” nu se mai relevă prin *eu* ori *tu*, ci doar prin *noi* („eu” trăiesc pe „noi” și tu pe „noi”; v. preot profesor dr. Dumitru Stăniloae. *Spiritualitatea ortodoxă*, 1992, p.264). A fi nu mai înseamnă, astfel, existență în jurul propriului eu; înseamnă substituire. Deasupra eurilor ca „proprietate” individuală sau comună, subiectele implicate „trăiesc în comun” acest gen (înalt) de a-l avea pe celălalt.

Disponibilitatea în dragostea naturală nu este însă posibilă când e alterată de simțământul culpabilității; ea „cade” dacă, în prealabil, adaugă Părintele Stăniloae, nu a fost „experiată” iubirea creștină. Căci „depășirea de sine” e realizabilă doar prin cunoașterea smereniei: în coeziunea „dintre mine și altul” trebuie să fie „de față Dumnezeu”. În acest fel, notează în continuare marele teolog, dragostea ne ajută să redescoperim unitatea „divizată prin păcat”. De unde senzația celor ce se întâlnesc prin iubire că își regăsesc *casa* („Casa” soțului e locul unde se găsește soția și „casa” soției e locul unde se găsește soțul, sau, mai bine zis, „casa este constituită din amândoi, ca expresie a lui „noi”: v. L. Binswanger, ap. D. Stăniloae, p. 276).

Extrapolând, revenind la Octavian Goga, voi constata că NOI, NOSTRU, NOASTRĂ se încadrează în aceeași sferă de semnificații. Reiterarea respectivelor pronume nu are, așadar, valoare strict stilistică, ci rolul de a focaliza o stare de spirit, un mod specific (existent în cel mai înalt grad în scrisul lui Goga): devoalează profunzimile, complexitatea sentimentelor față de cei din același neam: atașament de nezdruccinat, solidaritate. Cât privește CASA (și el termen cu ocurență ridicată), leagănul tărâmului natal, ea nu

este numai simbolul nostalgiei dezrădăcinatului (ca la sămănătoriști). CASA reprezintă locul unde iubirea se manifestă nestingherit. Ea definește (și completează) sintagma „la noi“, sinteză a simțământului național și religios; „la noi“, în care *eu* și *tu* se instaurează într-o unitate polisemantică abisală.

Paralela 45, 1999

Alegoria și capodopera

Definită, încă din retoricile clasice, ca o metaforă dezvoltată („continuată“), o „metaforă textologică“ (cum o numește un cercetător modern, Heinrich F. Plett), *alegoria* face parte, așadar, din clasa figurilor semantice. Se sprijină pe un transfer de sens („propoziție cu dublu sens – un sens literal și unul figurat, aflate împreună“, Pierre Fontanier, *Figurile limbajului*). Mijloacele la care apelează țin de *compoziție*: montează, fie într-o povestire, într-o desfășurare epică, fie într-o construcție sau într-o înscenare plastică, idei, concepte, fenomene, atitudini morale etc. Țelul acestei substituiri este, de cele mai multe ori, stilistic: face mai sugestiv, mai sensibil, un enunț, transformând abstractul în concret, necunoscutul în cunoscut; în opera artistică aduce la suprafață, plasticizându-l, fondul abisal, semnificația profundă, pluri-dimensională a textului. Ar mai fi alegoriile (foarte apropiate de așa-numitele „metafore moarte“) care s-au vidat de „forță“ stilistică, prin banalizare: cântarul – alegoria justiției; femeia legată la ochi – cea a imparțialității; porumbelul – alegoria păcii etc. Există o categorie aparte de alegorii, numite, încă din 1589, de George Puttenham, „sociale“ (iată interpretarea cu care însoțește autorul acest gen de tropi: alegoria: „persoană curtenitoare, respectiv, persoană cu aparențe înșelătoare“). Ele au mai ales un scop

pragmatic, ținând dirijarea opiniei, manipularea și înșelarea ei. Să ne amintim de celebrele (și groteștile) care alegorice, compoziții hiperbolizante, ce se perindau pe străzi ori arene cu prilejul diverselor sărbători.

Problema se complică atunci când aceste construcții, în succesiune descendentă – text, stil și, la limită, obiect concret, material (statuie, car alegoric etc.) – interferează cu sensul. Fără a avea pretenția că o voi soluționa aici, cred, totuși, că sunt posibile anumite elucidări. De altfel, dezbateră în acest domeniu este, cum se știe, amplă în timp și spațiu. Voi recurge, pentru limpezirea statutului alegoriei, la câteva texte fundamentale din literatura română (prezente și în alte comentarii), sprijinindu-mă, concomitent, și pe alte exemple.

Un sens integral recuperabil este vehiculat de amintitele *obiecte* alegorice (alegoriile „utile“): instituitele, osificatele reprezentări ale justiției, războiului etc., ori cunoscutele „compoziții“ propagandistice. De acest set de alegorii se detașează net *parabolele*, *pildele biblice*, menite și ele a fi înțelese pe deplin. Numai că parabola (pilda) prelucrează o semnificație existențială, fundamentală, care face apel nu doar la inteligență (la rațiune), ci, în primul rând, la darul credinței. În aceste alegorii „contextul semnalizator“ (cel ce decodează) are o semantică foarte complexă. Iată, de pildă, în parabola *Fiului risipitor*, cuvintele părintelui: „Trebuia însă să ne veselim și să ne bucurăm, căci fratele tău acesta mort era și a înviat, pierdut era și s-a aflat“ (*Luca* 15, 32), unde lexemele *mort* și *pierdut* se cer interpretate transcendentale.

Revenind în spațiul laic, voi constata că, uneori, *sensul sparge, traversează structura alegoriei*, evoluând spre configurații ce nu mai pot fi recuperate strict intelectual, ceea ce generează un reiterat comentariu și asigură perenitatea operei.

În *Miorița*, cadrul imaginativ (nunta astrală) este într-adevăr alegoria morții, dar, simultan, cuprinde elemente de mitologie pastorală și ecouri ale revelației hristice. *Luceafărul* depășește povestea alegorică despre destinul geniului, care nu are „nici timp, nici loc“ și „nu cunoaște moarte“, ipostaziind simbolul lui Hyperion. Vom adăuga poezia *Întoarcerea lui Ulise* a lui Radu Gyr (*Stigmat*, II, Ed. Marineasa, 1993): „Eu am rămas sub zidurile Troii/și cu tovarășii mei morți în fundul mării.../Mă pipăiți pe umeri, pe veșminte,/încredințați că am venit 'napoi,/ci eu sunt numai sute de morminte/în leșul care umblă printre voi./Îmi povestiți de temple cu pilaștri,/despre noi zei ce-n lipsa mea crescură/eu vă băsmesc de morții mei albaștri,/rămași sub Troia sau prin mări de zgură...“. Țesătura alegorică este pretextul liric ce exprimă identificarea poetului cu sacrificății istoriei postbelice a țării noastre.

Deci textele citate își propun nu doar reactualizarea alegoriei. Ele reflectă dificultățile pe care le ridică delimitarea acestui trop în relație cu alte figuri, apropiate ca structură (metafora, simbolul, mitul).

Alegoria din *Miorița* se întâlnește cu *mitul*, în *Luceafărul* ea se întretaie cu *simbolul*, iar în poezia lui Radu Gyr, alegoria întoarcerii lui Ulise preia motivul călătoriei pe care poetul îl asimilează cu *metafora* propriului destin.

Paralela 45, 1999

Poezia de Crăciun

Lumea creștină sărbătorește de Crăciun una dintre marile ei taine, „minunea centrală“ a universului: întruparea, Nașterea Domnului Iisus. „S-a întrupat de la Duhul Sfânt și din Fecioara Maria și s-a făcut om“. Misterul întrupării instituie întreaga dramă a răscum-

părării, este „temelia îndumnezeirii“, ne învață *Scripturile* și opera teologilor. Întruparea deschide orizonturi spre înțelegerea morții ca tipar al învierii. Din această perspectivă, e tulburător să constatăm că unele variante ardelenesti ale *Mioriței* sunt colinde...

Până prin anii 330-340, Nașterea lui Iisus era celebrată o dată cu Boboteaza, apoi ea a fost fixată în 25 decembrie, când romanii se bucurau de solstitiul de iarnă (v. Preot Prof. Dr. Ion Bria, *Dicționar de teologie ortodoxă*, 1994).

Nu îmi propun să intru în amănunte (nici nu aş avea competența să o fac), aş vrea doar să atrag atenția asupra unor producții lirice prilejuite de acest Eveniment.

Crăciunul, cu semnificația lui duhovnicească (și lumească), a fost și, probabil, mai este încă, întâmpinat diferit în mediile rurale și în cele urbane. Presupun că, la sate (asta, firește, înainte ca tradițiile să fi fost alterate de dezastrul desproprietăririi și mitul industrializării), oamenii au fost mai aproape de spiritul creștin al Crăciunului și de tot ce a însemnat cultul acestuia (postul, puritatea colindelor, trăirea Sărbătorilor în cercul unor obiceiuri protejate de *colectivitate* cu strictețe). Și în celulele așezate ale burgurilor noastre, Crăciunul era întâmpinat cu grija pentru păstrarea unui anumit specific. Biserica, participarea la slujbele de Sărbători au făcut parte organică din viața orășenilor. Doar că, aici, misterul sacru al întrupării s-a estompat, înglobat în atmosfera festivistă, laică, pe care o imprima *individualismul* universului familial. Rememorez tabloul Ajunului din propria-mi copilărie: împodobirea (secretă) a bradului, clopoțelul care-l anunța pe „Moș Crăciun“, noi, cei mici, murmuram colindele (culte: universalul *O, brad frumos* ori *Moș Crăciun*, compus de Ștefan Cruceanu, sau forma urbanizată a lui *O, ce veste minunată...*), apoi, împărțirea acelor minunate și delicate daruri, pe care nu doar copiii, ci și cei adulți le primeau și, în fine, adunarea tuturor în jurul mesei din sufragerie. Fiind însăși Nașterea, Crăciunul continuă să fie legat de secretul unității familiei.

Cum văd scriitorii noștri Crăciunul? O privire fugară ne-ar putea face să tragem concluzii pripite: toposul Sărbătorii ar fi, cu precădere, pretext al unor texte ocazionale, iar poezia sacră, mistică, ar forma un corpus nici prea întins, nici prea bine delimitat. Și, totuși, reprezentanți importanți ai literelor noastre dintotdeauna au scris, din unghiuri diverse, cu o bogată încărcătură sufletească, spirituală și artistică, versuri despre Crăciun.

Dacă ar fi să fac o clasificare, cât de sumară (cu precizarea că, asemenea oricărei clasificări, și aceasta se caracterizează prin fragilitatea granițelor dintre „categorii”), aş delimita: a) poezii în care evidentă este perceperea modului *uman* de celebrare a misterului, cu transmiterea emoției „lumești” ce însoțește Sărbătoarea (bucuria ori tristețea, nostalgia ori nădejdea, provocate de griji cotidiene), cu accente din biografia artistului, din crezul său etc. și b) poezii care s-ar putea numi *mistice*; aici metafizicul este resimțit ca fapt ce leagă imanența de transcendență. În ambele cazuri, se adaugă factori ce țin de tratarea stilistică ori, după caz, ecouri din cântecul tradițional, folcloric (din colinda populară), ce traversează acel „tremendum”, evident sau de-abia perceput, pe care îl declanșează prezența misterului.

Iată, voi aminti, pentru început, piesa *Moș Ajun* de Șt. O. Iosif, unde ne întâmpină atitudini de tip „sămănătorist”: evocarea satului și a celor năpăstuiți, cu toate convențiile curentului. La Octavian Goga, Moș Crăciun, „vechi stăpân atât de darnic al copilăriei”, se asociază cu spiritul mesianic (caracteristic operei poetului) și cu nostalgia (în aceeași măsură specifică) a plaiurilor natale: „Tu cobori și-n sara asta, tu cobori ca totdeauna,/Pe pământul greu de rele, sol bătrân de gânduri bune...” sau cu sentimentul solidarității de neam: „Moș Crăciun, Moș Crăciun!/Slujim slujba satului,/Țarina bogatului,/Pajura-mpăratului.../Moș Crăciun!” Într-o poezie datată dec. 25, 1956, Aron Cotruș, aflat în exil, vorbește despre *Crăciunul meu*. Nașterea, notează poetul,

cântată „prin eter“ de îngeri, „slăvește“ iubirea mistică. Pruncul sfânt e simbolul iubirii. Privindu-L, Cotruș reușește (în spiritul smereniei creștine) să-și depășească propria suferință („Mi-e silă de suspinul/desprins din pieptul meu“), pentru a se întoarce, cu compasiune, spre „popoarele sclăvite“, lipsite de nădejdea luminii: „Mi-nclin atuncea fruntea/să uit de pasul vieții/Ce azi mă copleșește/în lungul meu surghiun,/Să-mi curme întristarea,/azi, când atâția sufăr,/Și ruga-mi pentru dâșii/Să fie-al meu Crăciun“.

Am lăsat la finalul sumarului meu comentariu, pe de o parte, postuma eminesciană *Colinde, colinde*, pe de alta, ciclul de trei poeme (*Colind, Ziurel de ziuă* și, din nou, *Colind*), aparținând operei „orale“ (concepută și memorată în închisoare) a lui Radu Gyr. În ciuda tuturor distanțelor (de timp, de factură etc.), le apropie situarea identică față de actul mistic: acceptarea, trăirea și asumarea transcendenței și, totodată, capacitatea de a se plasa în orizontul tradiției divino-umane. Laitmotivul, fundalul liric pe care se desfășoară toate aceste texte, e țesut din refrene ale colindului popular.

Sonul lui Eminescu anunță, cu o claritate copleșitoare a tonului și cu o totală simplitate, Sărbătoarea, în care converg, deopotrivă, elemente patriarhale („Se bucur copiii/Copiii și fetele/De dragul Mariei/Își piaptână pletele“), proiectarea în astral a Evenimentului („Căci noaptea de azi-i/Când scânteie stelele“) și, în fine, percepția misterului biblic („De dragul Mariei/Și-a Mântuitorului/Lucește pe ceruri/O stea călătorului“).

În „Colindele“ lui Radu Gyr, simbolurilor și ritualurilor tipice li se adaugă accente particulare, determinate de împrejurări concrete de timp și spațiu. Cadrul istoric interferează universul divin, tinzând să-l înăbușe și chiar să-l anihileze („Numai temnița posacă/a-mpietrit sub promoroacă./Stăm în bezna grea./pentru noi nu-i stea,/cerul nu s-aprinde./Pentru osândiți/îngerii grăbiți/nu aduc colinde“). Bucuria devine, astfel, tânguire („Lacrimi mari pe cer s-aprind/ – ziurel de ziuă –“), refrenul se resemnifică („și acoperă cu lut/– ziurel de ziuă/Vicleemul meu pierdut/ – ziurel de ziuă,„) iar semnificația

străveche a Întrupării își redobândește în mod acut actualitatea („O, Iisuse împărate,/iartă lacrimi și păcate!/Vin să-nchizi ușor/rănila ce dor,/visul ni-l descuie./Noi te-om aștepta./Căci pe crucea ta/stăm bătuți în cuie“). Radu Gyr deconvenționalizează misterul și separă Sărbătoarea în înțelesul lumesc de Sărbătoarea duhovnicească.

Paralela 45, 1999

Geniul eminescian și conștientizarea exilului lăuntric

Exilul este starea terestră naturală a omului, întrucât, potrivit *Bibliei*, în urma neascultării, el a fost alungat din Eden: „De aceea l-a scos Domnul Dumnezeu din grădina cea din Eden, ca să lucreze pământul, din care fusese luat. Și izgonind pe Adam, l-a așezat în preajma grădinii celei din Eden“ (*Facerea* 3, 23-24). *Iarăși* potrivit *Bibliei*, pentru a reveni acolo, omul trebuie să trăiască viața ca pe o ispășire... În interiorul acestui exil global, generic, există, în decursul istoriei, ca adevărate puneri în abis, adesea tulburătoare (și foarte convingătoare), exiluri particulare, determinate temporal și spațial. Scriitorii (poeți, în special) intuiesc această latură fundamental tragică a condiției umane. Așa se face că exilul, ca motiv artistic, ocupă, în formule și reprezentări din cele mai diverse, un loc însemnat în literatură.

Există o împrejurare privilegiată în care exilul, cu sensul său primar, acela al alungării din Eden, evocă, simultan, un eveniment istoric circumscris, databil. Este vorba de celebrul *Psalms* 136 („La râul Babilonului,/acolo am șezut și am plâns/când ne-am adus aminte de Sion“). La o lectură referențială, el este bocetul iudeilor strămutați de pe tărâmurile natale. Sfinții Părinți ai Bisericii creștine (ori teologii moderni) se referă însă și la sensul spiritual al textului, arătând că

psalmul se raportează nu doar la evenimentul istoric, petrecut ca atare („deportarea“ de către Nabucodonosor în Babilon a evreilor), ci și la alungarea sufletului păcătos din împărăția divină. Psalmul exprimă, prin urmare, atât nostalgia pământului strămoșesc, pierdut în 586 î. H., după crâncene războaie, cât și dorul după Ierusalimul ceresc. Babilonul simbolizează, astfel, pe de o parte, dezrădăcinarea, pe de alta, cum susține, printre alții, Sfântul Augustin, ispitele ce-l pândesc pe credincios în existența sa lumească. Potrivit Fericitului Ieronim, notează Bartolomeu Valeriu Anania, în *Cartea psalmilor* sau *Psaltirea*, Arhiepiscopatul Cluj, 1998, p. 311, Babilon înseamnă „confuzie“; el reflectă fața trecătoare a acestei lumi. „Omul păcătos, care s-a desprins din fericirea Sionului ceresc și a căzut în apele tulburi ale degradării și tristeții“, nu poate uita locul de unde propriile-i greșeli l-au „smuls“. Psalmul 136 reprezintă, așadar, o emblemă a acestei stări dramatice, caracteristică umanității. Exilul apare aici în toată complexitatea sa: consecință a unor împrejurări prin care Providența intervine în diacronie, ruperea comunicării firești cu Dumnezeu, izgonirea în „întunericul cel mai din afară“, împietrirea în suferință („în sălcii/.../am atârnat noi harpele noastre“), dar și nădejdea resurecției.

În literatura română, motivul exilului este ilustrat magistral de capodopera lui M. Eminescu, *Luceafărul*. Propunând această direcție de lectură, nu înlătur, firește, nici afirmația din adnotările, pe manuscris, ale poetului („Mi s-a părut că soarta Luceafărului din poveste (Basmul lui K. – n.n.) seamănă mult cu soarta geniului pe pământ și i-am dat acest înțeles alegoric“), nici diversitatea și profunzimea ideilor filozofice ce traversează poemul. Și nu-mi revendic vreo originalitate hermeneutică. Iată, însă: pe de o parte, ființa pământească, sortită să trăiască în „cercul strâmt“ al lumii, într-un *exil lumesc*, de unde este incapabilă să acceadă spre „cercurile“ de sus, ale orizonturilor ideale, pe de alta, Luceafărul,

izgonit, el însuși, într-un soi de exil. „Expresie lingvistică a unei realități antropocosmice“ (Eugen Dorcescu, *Embleme ale realității*, 1978, p. 86-87), Hyperion, „simultan individ uman și astru“, tipar simbolic al artistului de geniu, rămâne perpetuu izolat. Statutul său, parțial incert (foarte stimulator pentru reflexie), îl plasează la mijloc, între imanența înșelătoare, cu toate atracțiile ei („deșerte idealuri“), și „văile“ ce izvorăsc „lumine“, unde îl caută pe Creator. Calea pe care o alege este exilul interior: „Ci eu în lumea mea mă simt/Nemuritor și rece“.

Necontestând în nici un fel diversele interpretări ce s-au dat acestei capodopere, întrucât *Luceafărul* este un poem mereu viu, productiv, inepuizabil, cred totuși că exegeza sa ar putea fi îmbogățită prin scrutarea atentă (și specializată!) a modului în care, deliberat ori nu, textul se înscrie în aria semantică a protoexilului, a exilului în genere – motiv literar permanent și realitate existențială.

Paralela 45, 2000

Un întemeietor – G.I. Tohăneanu

Numele Profesorului G.I. Tohăneanu este legat de întemeierea și dezvoltarea aici, la Timișoara, a unei *școli de versificație*. Disciplină cu o solidă tradiție în cultura română – demnă de mai multă atenție — ce se întinde de la Miron Costin până în epoca modernă, când, în primele decenii ale secolului trecut, a antrenat nume sonore ale stilisticii noastre (Ov. Densusianu, Mihail Dragomirescu, D. Caracostea și alții încă), versificația este socotită de unii poeticieni moderni aridă, excesiv de tehnicistă, caducă, plicticoasă chiar. Locul ei este printre retorici! G. I. Tohăneanu a eliberat-o de schematisme tratatelor și a dovedit, dacă mai era nevoie, că, și în știința textului, continuitatea este secretul lucrului bine făcut, că rupturile și punerile

în paranteză sunt dăunătoare culturii, sunt, adesea, un semn al necunoașterii și al amatorismului.

Succesul pe care Profesorul l-a obținut curând, apelând, în studiile sale de stilistică, la suportul versificației, fie că era vorba de Eminescu ori de proza poetică a lui Sadoveanu, se datorează, după opinia mea, unor date ce țin de specificul personalității sale științifice (lucruri, de altfel, cunoscute de numeroșii profesori pe care i-a format, de doctorii în filologie, susținuți cu colegialitate și competență, de cititorii cărților, însumând o impresionantă cantitate de cunoștințe, fantezie și invitație la lectură): formația clasică, dragostea pentru literatura latină (din care a și tradus strălucit, cum se știe), cunoașterea excepțională a limbii române, vasta informație literară și, poate, mai ales, vocația de a demonta ceea ce numim *muzicalitatea cuvântului*. Toate acestea au făcut ca, treptat, să se configureze un mod *original*, productiv, de a aborda versificația în contact cu opera. Acest *model* (cum l-aș numi) singular, în care elemente de investigație la zi, sincronă modernismelor teoretice, se împletesc armonios cu ceea ce oferă tradiția, se întemeiază pe *o premisă* adoptată întotdeauna când Profesorul „citește” și ne comunică ce a descoperit. Este vorba de viziunea sa „globalistă” (iată, folosesc un termen foarte circulat astăzi). Componentele ce concurează la poeticitatea enunțului nu pot fi tratate în sine, ele constituie un *ansamblu* (de modalități cu o vastă arie): combinarea lor dintr-o perspectivă unitară, *convergentă*, influențează fiecare element (figură semantică, sonoră, sintactică etc.) și, în cele din urmă, întregul. G.I. Tohăneanu a demonstrat convingător, în analize minuțioase, de mare subtilitate și profunzime, provocând textul, ocolindu-l, încolțindu-l, plimbându-l prin alte texte, că principiul convergenței dirijează aranjamentele stilistice. Versificația nu mai reprezintă, astfel, un număr de „reguli”, *de legi* imuabile, ci *o componentă vie*, dinamică. G.I. Tohăneanu a știut să facă din această disciplină un domeniu atrăgător și pasionant.

Dincolo de efortul său permanent de a pune în evidență importanța structurii fono-estetice a discursului („jocul“ figurilor sonore, aliterația, rima, asonanta etc., ori al celor prozodice, suprasegmentale: ritmul, metrul, accentul etc.), se reține strădania, de mare importanță, de a extrage din această experiență practică (din analiza concretă) câteva concluzii generale. Profesorul a propus cel puțin două *teorii*, capabile să ordoneze mecanismele de funcționare particulară a versului. Ele se referă, pe de o parte, la *ritm* (asertiunea privitoare la ritmul „dominant“, la „substituirile ritmice“ și la ritmul „secund“), pe de alta la *rimă* (influența accentului, mobil în limba română, asupra constituirii unor impresionante serii de rime). Pe lângă însemnătatea pragmatică, amintite prin principii de acțiune a celor doi poli ai stihului (ritmul și rima) contribuie la dezambiguizarea inconsecvențelor de interpretare, la diminuarea haosului ce caracteriza (în general) cercetarea structurilor metrice. Lecția sa exemplară a dat roade: aici, la Timișoara, există o școală de versificație românească.

Paralela 45, 2000

Glosă la un antipastel

Cu un timp în urmă, ziarele, televizorul, întreaga media relatau un grav „accident“ ecologic. Din neștiință, din nepăsare, dintr-o impardonabilă lene a conștiinței, cineva a lăsat să se verse în apele Siretului o mare cantitate de otrăvuri. Cianura, amoniul și alte astfel de substanțe ucigătoare au scos pe malurile râului grămezi uriașe de pești morți, pe care, spre oroarea celor ce auzeau ori priveau, locuitorii satelor înșirate de-a-lungul Siretului le-au adunat pentru hrana lor și a vitelor. Ba au făcut și provizii, prin beciuri sau hambare, provizii de pește plin de veninurile industriei noastre în prag de sucombare.

Înainte de a mă revolta măcelul, m-a îngrozit reacția oamenilor. Țăranul de altădată nu mânca mortăciuni și, oricât de sărac ar fi fost, nu-și hrănea copiii și animalele cu bucate spurcate. Din *Scriptură*, din tradiție, din contactul nemijlocit cu natura, cândva curată, învățase să fie prudent și să respecte rânduielile. Reflectând la toate acestea, din depozitele memoriei mele au ieșit, dintr-o dată, la suprafață, nedumerindu-mă încă și mai mult, *Pastelurile* lui Vasile Alecsandri. Frânturi vagi de versuri veneau să adâncească prăpastia dintre realitatea șocant-cinică a civilizației noastre contemporane și idealismul poetului de acum o sută cincizeci de ani. Am căutat prin rafturi și, din întâmplare (dacă există așa ceva), am dat peste o „ediție“ (ajustată), apărută în 1949. Am găsit acolo minunatele (nu mă sfiesc să le numesc astfel, acum mai răspicat ca oricând) *Lunca din Mirești*, *Concertul în luncă*, *Malul Siretului*. Poetul vorbește aici despre „voioasa luncă“ ce „râde“, năpădită de verdeață, despre lunca „plină de dulce farmec“, despre „imnul sfânt“, ce „se-nalță către ceruri“, mărturie a euforiei naturii reînviată și, deopotrivă, a omului, căci lunca Siretului întâmpina primăvara. Trăind în deplină armonie cu firea, omul exultă, cuprins de o „sacră melodie, melancolică, divină“. Iată ce exclamă, plin de harul bucuriei nealterate, poetul, căruia unitatea primordială a celor create i se relevă în priveliștea mirifică a luncii, unde viețuitoare și plante, râu și oameni trăiesc în comuniune: „Luncă, luncă, dragă luncă! rai frumos al țării mele./Mândră-n soare, dulce-n umbră, tainică la foc de stele./Ca grădinile Armidei ai un farmec răpitor,/Și Siretul te încinge cu-al său braț desmierdător.“ (s.n.)

Pe vremea lui Alecsandri, așadar, râul limpede, ferit de intervenția brutală a lăcomiei fals-civilizatoare, era „desmierdător“, prietenos și primitiv. „Luciul“ său șerpuitor părea un „balaur“, „ce în raza dimineții mișcă solzii lui de aur“. În apele clare se oglindea „prundișul lunecos“, iar privitorul se delecta, contemplând jocul

valurilor, la cotituri ori prin bulboane. În vâltori săltau „mrene“, iar pe malurile nisipoase, pure și calde, se odihneau șopârle de „smarald“.

În preajma acestui paradis, oamenii – plugarii – lucrau cu voie bună, iar roadele erau bogate. „Sfânta muncă“ de la „țară“ era socotită „izvor sacru de rodire“, care leagă „omul cu pământul în o dulce înfrățire“. Există, firește, în aceste „descrieri“ nu doar relația ingenuă a artistului cu peisajul, ci și ecourile unui *timp literar, ale unor convenții*, ce țin de evoluția genurilor și de configurația curentelor.

Iată însă că virtualul cititor al ediției consultate de mine nu este lăsat nici să jubileze, el însuși, alături de poetul admirator al frumuseților de la Mircești, nici să mediteze prea mult asupra modului în care Alecsandri își exersează în pasteluri „sentimentul naturii“ (G. Călinescu). Atent la „realitatea socială“, editorul adaugă într-o notă: „Se cuvine să fie reținut că Alecsandri vedea totul prin ochiul boierului proprietar...“ Nu-mi propun să comentez ravagiile ideologizărilor asupra receptării operei poetice, după cum nu intenționez să fac vreo legătură între viziunea colectivistă asupra proprietății și indiferența față de orice bun, pe care o astfel de viziune o generează. Constat doar că pe vremea lui Vasile Alecsandri lunca, malurile, apele Siretului erau iubite, iar vegetația și animalele erau protejate. Toate formau un tablou mirific, dat insului spre bucurie. Imaginea terifiantă a peștilor sufocați, plutind pe suprafața intoxicată a Siretului, imaginea țăranilor, ce se grăbeau să strângă rodul, nu mai au nimic din iubirea pe care poetul o arătase altădată Luncii. El știa să-i asculte șoaptele, să-i pătrundă tainele. În „poiana tănuită“, Alecsandri descoperă cu încântare un univers de flori („lumânările-n floare“, „bujorel auriu“, „odoleană“, „romanițe“, „blânde nalbe“, „busuioc“, „toporași“, „lăcrămioare“, „cimbru“, „nufăr de baltă“), se lasă încântat de alaiul „zburătorilor cu mândre pene“, pentru a întâmpina, împreună, „divina melodie“, *concertul privighetorii*.

Confruntate cu privilegiile actuale, pastelurile lui Vasile Alecsandri se încarcă, neașteptat, cu înțelesuri noi: senine și inofensive opere lirice, ele devin semnale ale prăbușirii în care natura agresată îl poate împinge pe individ.

Paralela 45, 2001

Psalmi mesianici

„Psalmul este glasul Bisericii; *el înveselește sărbătorile* (s. n.) și face să se nască în inima credincioșilor dorul după Dumnezeu“, notează Sfântul Vasile cel Mare, unul dintre părinții Bisericii creștine, trăitor în Capadocia, probabil între 300 și 379 d. H. Citatul l-am extras din *Cuvânt înainte* la lucrarea sa *Comentar la Psalmi*, titlu sub care cartea a fost tradusă și tipărită la noi în 1943.

Să ne reamintim, așadar, de palmi în aceste zile ce precedă Sărbătorile Paștelui.

Teologii au stabilit în numeroasele lor comentarii asupra *Psalmilor*, ca o trăsătură dominată, caracterul lor vizionar: Patimile și Învierea se reflectă în versetele străvechilor „cântece“, pe care le-au creat regele David ori alți autori insufiați. Dar spiritul hristic luminează fragmente ale unor psalmi dincolo de cele două evenimente cruciale: Jertfa și Resurecția, îndemnând la meditație asupra morții, asupra perspectivei de supraviețuire a sufletelor. Toate acestea anunță extraordinara deschidere spre mântuire pe care a adus-o Iisus. Căci, așa cum spunea Sfântul Ioan Gură de Aur, „aproape fiecare psalm vorbește de venirea Mântuitorului“.

Mă voi limita la două astfel de segmente: primul verset al *Psalmului 1* („Fericit bărbatul carele n’a umblat în sfatul necredincioșilor/și cu păcătoșii în cale nu a stat/și pe scaunul ucigașilor n’a șezut“) și ultimul din *Psalmul 136* („O, fiică a

Babilonului, tu, ticăloaso,/fericit va fi cel ce-ți va plăti prin plata cu care tu ne-ai răsplătit,/fericit va fi cel ce-i va apuca pe pruncii tăi și-i va izbi de piatră!“), extrase din *Psaltirea* în versiunea lui Bartolomeu Valeriu Anania, Cluj, 1998.

Adaug imediat că în cele ce urmează nu mă încumet să depășesc analizele autorizate (specializate), scopul modest al acestor rânduri fiind urmărirea în paralel a unor formule (mai ales de factură stilistică) la care versificatorii *Psalmilor* (Mitropolitul Dosoftei, 1673; Vasile Militaru, 1933 și Eugen Dorcescu, 1993, 1997, 2003) au apelat pentru a transcrie în stihuri moderne (ritmate și rimate) textul sacru.

În cel dintâi exemplu (*Psalmul 1*) se afirmă valorile credinței în Dumnezeu, superioritatea celor buni și morali față de păcătoși (v. și Vasile Cel Mare, *lucr., cit.*): credinciosul, afirmă psalmistul, va fi asemenea „pomului răsădit lângă izvoarele apelor“, în vreme ce necredinciosul, „ca praful ce-l spulberă vântul“; calea lui „va pieri“.

„Cei dreپți vor străluci ca soarele în împărăția Tatălui lor“, spune Iisus, pe când răii vor fi aruncați „în cuptorul cel de foc“ (*Matei* 13, 43-50). Dihotomia atât de categoric afirmată în cuvintele Mântuitorului, nucleu al întregului discurs din psalmul mai sus citat, face ca textul acestuia să penduleze între două metafore: *existența terestră*, văzută ca o *călătorie*, un *drum*, într-o perpetuă și ascendentă strădanie în viziunea creștină, și *păcatul*, *căderea*, întruchipate ca false *popasuri*, de fapt curse, *pietre de poticnire*, în aceeași viziune. Transferul metaforic, ca să mă exprim în limbajul teoriei poetice, se menține foarte aproape de model și în hipertext (în textul derivat, rezultat în urma versificării). Termenii induși (verbe, substantive), ce configurează metaforele, sugerează confruntarea (rezultat al unei opțiuni!) între *cale* (drum, călătorie) = *viață* și *oprire* (popas) = *poticnire*, păcat: „*n-a merge* în sfatul celor fără lege“ (Dosoftei); „binele de rău *alege*“ (Militaru); „*nu se duce*/La sfatul celor care fac răul“ (Dorcescu) și, mai departe: „Cu răii *nu va sta-n cărare*“

(Dosoftei); „pe *drumul* păcătoșilor, *un pas/N-a făcut* și niciodată n are pe acel *drum popas*“ (Militaru); „*Nu se oprește/Pe calea* celui care păcatul făptuiește“ (Dorcescu). Fericirea este a celor ce urmează drumul drept al credinței.

Ultimul segment al *Psalmului 136* (transcris înainte) pare un enunț imprecativ. Dar, așa cum precizau sfinții Părinți (Evagrie Ponticul, printre alții), creștinii au „spiritualizat“ discursul psalmistului, întrucât sfântul nu blestemă, ci se roagă. Vrajmașii sunt, în plan simbolic-duhovnicesc, „demonii“, iar Babilonul (etimologic: confuzie, zăpăceală), istoricește, cetatea de exil a evreilor strămutați de Nabucodonosor, trimite la haosul ce amenință eul înstrăinat de Ierusalimul ceresc. *Piatra*, cuvânt ortografiat cu majusculă în unele ediții, este însuși „Iisus, Cel ce nimicește păcatul“ (Avva Dorotei, cf. Bartolomeu Valeriu Anania, *ed. cit.*).

Interesant se dovedește felul cum poeții versificatori *au actualizat* psalmul. Fără să se îndepărteze de la sensurile lui biblice, ei mută perspectiva, din viitorul deziderativ și premonitoriu, într-un viitor asimilat (prin *mijloace stilistice*) prezentului continuu. Faptele nu mai sunt doar dorite, nici doar întâmplare, ci se petrec mereu. Desfășurate cândva, ele se repetă și după căderea Babilonului, și după venirea Răscumpărătorului, în neoprirea „războiului nevăzut“. Strategia stihuitorilor constă în introducerea (subtilă) a unor modulatori-adjective, adverbe: „Fiica Babilonului, *pustie*“ (Militaru) sau: „Fiică a lui Babel! *Devastată/Vei* fi și tu. Ferice de acel/Ce-ți va întoarce răul. Tot la fel/Cum ne-ai făcut tu nouă *altădată*“ (Dorcescu). Experiența istorică (trecută, cunoscută) se convertește în experiență probată fără încetare, deoarece, în ordinea percepției creștine, răul este mereu „zdrobit“ de *Piatră*. De aceea reiterăm, în fiecare an, Sărbătoarea Paștelui și retrăim Patimile și Învierea. Ele nu sunt (numai) ritualuri, ci statornice adevăruri existențiale.

Lumină lină

Cercetarea cronologică și statistică a inventarului de rime la 32 de poeți, începând cu Mitropolitanul Dosoftei și până la Tudor Arghezi (v. Olimpia Berca, *Dicționar istoric de rime*, Editura Științifică și Enciclopedică, 1983), m-a condus la unele concluzii pe care aș vrea să le reactualizez și să le completez în cele ce urmează.

Un interes aparte merită paradigma termenului *lumină*. Foarte bogată, cu numeroase disponibilități combinatorii, ea traversează întreaga poezie românească, urmându-i activ traseul. Radiograma ei pune în evidență, printre altele, emanciparea (modernizarea) limbajului artistic: alături de cuvintele consacrate de poetica tradițională, apar, treptat, neologisme rare (termeni tehnici, chiar), precum și vocabule aparținând expresiei comune. Astfel, dacă în primele texte lirice *lumină* se asocia cu: *(se) alină, dezbină, divină, fină, grădină, (se) închină, (se) înclină, plină, ruină, senină, suspină, vină etc.*, la autorii veacului XX, *lumină* atrage la final de vers lexeme precum: *brilantină, chinină, crimă* (să se observe asonanța), *disciplină, mașină, opalină, retină, rogojină, surdină, vermină, vesperină* etc. Vitalitatea, productivitatea paradigmei se explică, firește, și prin numărul mare de cuvinte (părți de vorbire diverse: substantive, adjective, verbe) a căror ultimă silabă este *-ină*. În *Dicționarul de rime*, Editura Științifică, 1969, al lui Nicolae Lazăr apar 290 de posibili parteneri (și lista este incompletă).

Una dintre cele mai frecvente, dar și cele mai frumoase conexiuni pe care o realizează *lumină* (aura figurativă a cuvântului este foarte generoasă și cu profunde implicații în spațiul metafizic) este cea cu adjectivul *lină*: *lumină/lină*. E limpede că aici coexistența nu o determină doar temeuri formale (adică omofonia finală, lege de

constituire a rimei, ca figură sonoră). Rămânând în perimetrul comentariului stilistico-retoric, trebuie să adaug însă faptul că la expresivitatea acestei rime (bisilabice, cu accentul pe vocala închisă **i**, de tonalitate înaltă) contribuie dubla „motivare” a partiturii fonologice: în afara rimei, aliterația (**lumină/lină**).

Lumină/lină face parte din repertoriul fondului reprezentativ de rime. Potrivit unor criterii de ordin statistic, cum ar fi *rangul, frecvența, dispersia, indicele de uzaj, vechimea și stabilitatea în sistem* (criterii invocate de specialiștii lexicologi), asemenea rime pot fi socotite *perene*. Apar la majoritatea autorilor cercetați și se mențin, în număr ridicat, de-a-lungul întregii istorii a poeziei noastre. Astfel, *lumină/lină* se găsește, mai întâi, la Costache Conachi și Iancu Văcărescu, apoi, la cei mai importanți autori ai perioadei preclasice: Heliade Rădulescu, Grigore Alexandrescu, Bolintineanu și Vasile Alecsandri, care apelează la acest cuplu de opt ori, la clasicii M. Eminescu, George Coșbuc și Duiliu Zamfirescu, în fine, la Tudor Arghezi. Pentru Eminescu (în postuma *Răsai asupra mea*) și pentru Tudor Arghezi (poema *Lumină lină*) sintagma are valoare metaforică. Adesea, releul în discuție poartă aceeași marcă stilistică atunci când formează rima. Puse în contact sonor, cuvintele purtătoare de rimă nu rămân (în genere) indiferente unele față de altele. Bazându-se pe ceea ce în retorică se numește relație „de substituție semantică” (*lină* e inclus în *lumină* atât sonor, cât și ca sens), metafora e întărită și de raportul sintactic pe care îl impune rima. Iată, de pildă, printre exemplele oferite de Alecsandri: *Iar luna zâmbitoare și tainică și lină, / Vărsând pe-a sale unde dulci spume de lumină (Bosforul)* avem a face cu o metonomie, al cărei efect infuzează discursul dincolo de spațiul rimei: *lumină* „tainică și lină” se află în strânsă continuitate cu *lună*.

Lumină lină este însă, înainte de toate, o metaforă cu semnificație mistică. „În slujbele de vecernie, notează Valeriu Anania

(*De dincolo de ape. Pagini de jurnal și alte texte*, Editura Dacia, 2000), se cântă din vechime – poate din veacul al VI-lea (Sfântul Aftinoghen mucenicul) sau al VII-lea (patriarhul Sofronie) un imn christic, cu aceste cuvinte: „*Lumină lină* a sfintei măririi...“. Conotația despre care ni se vorbește în citatul anterior o regăsim cu surpriză și la rimă, atât în poezia lui M. Eminescu, cât și în aceea a lui Tudor Arghezi. E suficient, cred, să reproduc un fragment din postuma eminesciană *Memento mori: Solomon, poetul rege, tocmind glasul unei lire/Și făcând-o să răsună o psalmodică gândire,/Moaie-n sunetele sfinte degetele-i de profet:/El cânta pe Împăratul în hlamidă de lumină,/Soarele stetea pe ceruri auzind cântarea-i lină*, ori unul din *Belșug* de Tudor Arghezi: *Din plopul negru, răzimat în aer;/Noaptea pe șesuri se desface lină,/La nesfârșit, ca dintr-un vârful de caier/Urzit cu fire de lumină*.

Aceste scurte notații au rostul de a semnaliza felul în care actul liturgic și taina creștină (religioasă) au fertilizat poezia românească, inclusiv la nivelul ei constitutiv (întrucât, așa cum am încercat să arăt, rima *lumină/lină* unește sonoritate și sens). Ar fi instructiv și, probabil, necesar să urmărim modul în care acest cuplu rimic (sublim prin natura sa) a continuat să fie prezent în poezia ulterioară lui Tudor Arghezi.

Paralela 45, 2000

Forța spirituală a limbii

Cărturarul bănațean, autorul uneia dintre primele gramatici românești (*Gramatică românească pentru îndreptarea tinerilor*, Buda, 1822, ediția a II-a, Editura Facla, Timișoara, 1973), s-a născut în Caransebeș, la 1 noiembrie 1770, într-o familie numeroasă, ai cărei membri erau, deopotrivă, atrași de lumea mirifică a picturilor sfinte

(bunicul și tatăl fuseseră zugravi de biserică), cât și de universul în expansiune, atunci, al cărții și al școlii în limba română. După studii secundare la Lugoj, oraș unde se desfășoară, încă din veacul al XVIII-lea, o importantă mișcare intelectuală națională, Constantin Diaconovici Loga urmează Dreptul la Pesta. După absolvire, se dedică activităților legate de învățământul în limba maternă (organizează școala pentru copii din colonia românească, stabilită la Pesta, este revizor și corector, apoi cenzor, alături de Petru Maior).

În 1812 devine profesor la „Preparandia” (școala pedagogică), proaspăt înființată la Arad, unde predă, vreme de 18 ani, gramatica românească, stilistica, tipicul, cântarea bisericească. Este alături de alți învățați români (Dimitrie Țichindeal, Paul Iorgovici, Naum Petrovici, Damaschin T. Bojincă) în efortul de a întemeia climatul potrivit avântului pe care îl luaseră diversele instituții românești de cultură, precum tipografia și învățământul. De aceea, se străduiește să contribuie la configurarea unor discipline absolut necesare: ortografia, pedagogia, caligrafia, știința editării textelor, gramatica. Luminarea tinerilor, îndrumarea lor spre cultură, este, în viziunea lui Constantin Diaconovici Loga, strâns legată de educația religioasă. Așa se explică, printre altele, publicarea atât a unor lucrări de strictă specialitate (*Caractere caligrafice pentru școalele populare, 1813; Ortografia sau dreapta scrisoare, 1818; Chemare la tipărirea cărților românești, 1821 etc.*) cât și a unor cărți, precum: *Viața Domnului nostru Iisus Hristos, Mântuitorul lumii, pentru îndreptarea creșterii tinerilor către faptele cele bune și ale cerștinității*, Buda, 1831, sau *Tâlcuiala Evangheliilor din dumineci și sărbători*, Buda, 1835.

Cea mai importantă scriere a acestui intelectual, nu doar prolific, ci și de o evidentă formație enciclopedică, rămâne *Gramatica românească*. La data tipăririi ei, autorul se găsea, așa cum aflăm din prefață, în al zecelea an „la catedra gramaticii, stilului și a cântării bisericești în Școlile preparande” din Arad. Orizontul de așteptare

avea o largă arie, așa încât *Gramatica* „s-a răspândit iute și de grabă între români, chiar și dincolo de Carpați“, cum notează I. B. Mureșianu, unul dintre cei ce au cercetat, cu pasiune și multă știință, opera lui Loga (și nu numai). Manual de mare utilitate în școlile românești ale vremii, *Gramatica* și-a conservat actualitatea mult timp, pe de o parte fiindcă lucrările de acest tip erau rare și aproape inaccesibile atunci, dar și pentru valoarea ei în sine. Prezentarea sistematică a secțiunilor, într-o succesiune, valabilă, în bună măsură, și astăzi (*Partea întâia – Ortoepia sau grăirea dreaptă; Partea a doua – Ortografia sau scrisoarea dreaptă; Partea a treia – De părțile grăirii declinătoare; Partea a patra – Sintaxa; Partea a cincea – Prosodia sau măsura tonului*), este una dintre calitățile lucrării. Se adaugă: expunerea clară, cu grijă pentru normele literare (în uz), precum și numeroasele inserturi de limbă vorbită, ce au darul de a echilibra eventualele dificultăți ale limbajului „specializat“ (în formare, e drept, la acea vreme), ca și ocolirea exagerărilor latiniste, frecvente în scrierile cărturarilor ardeleni și, cum se știe, ironizate, uneori, de autorii din celelalte zone.

Titlul *Gramaticii*, ca și prefața ei, ni-l înfățișează pe autor ca un adept al viziunii eticiste asupra limbii. În spiritul acestei concepții, gramatica prilejuiește „învățătura limbii“ și este „cheia altor învățături“. Însemnătatea pe care Constantin Diaconovici Loga o acordă limbii, deprinderii ei corecte, grija pentru impunerea unui limbaj cultivat (elevat, aș zice), precum și preocuparea față de ceea ce am numi capacitatea educativă a limbii, puterea ei de a forma caractere și de a plămădi minți îl plasează pe Loga în marea familie a Școlii Ardelene. Astfel, dincolo de importanța istorică a *Gramaticii*, dincolo de locul ei în seria numeroaselor cărți de aceeași factură, apărute în primele decenii ale veacului al XIX-lea, se impune valoarea perenă a acestei lucrări, determinată de pledoaria, implicită și explicită, în favoarea rolului formativ pentru gândire și, în genere,

modelator pentru spirit pe care limba – acest dar misterios, și fascinant mijloc de comunicare, îl are asupra individului și asupra mediului în care acesta viețuiește.

Paralela 45, 2000

Maria Pongrácz Popescu: schiță de portret

Am cunoscut-o pe doamna Maria Pongrácz Popescu, atât ca om, cât și ca literat, spre regretul meu, relativ târziu. Firește, drumurile noastre se întretăiau, ne vedeam pe la întruniri ori lansări și mi-am format o *impresie* asupra personalității scriitoarei, înainte de a-i fi citit cărțile. Această impresie (intuiție) este legată de zâmbetul cu care doamna Maria Pongrácz Popescu își întâmpină interlocutorul. Un zâmbet abia perceptibil, ce nu anunță niciodată râsul și nu exprimă o colocvialitate convențională, ci pare un fel de îngândurare, un fel de întoarcere spre sine. Un zâmbet deci melancolic și enigmatic, cald, deopotrivă, și inaccesibil. Când am știut mai multe despre scrisul doamnei Maria Pongrácz Popescu, am înțeles și surâsul...

Încercând o sumară traversare a existenței în lumea literelor a acestei scriitoare, voi observa, mai întâi, urmând traseul biografic, preocuparea constantă pentru *istoria literară*. Așa cum declară (într-un interviu recent, foarte util și bine gândit), a debutat în 1968, cu volumul *Scrisorile Anei (Anna Levelek)*, ediție a epistolelor inedite, aparținând lui Gozsdu Elek, o lucrare de referință nu doar pentru cercetările de specialitate din țară, ci și din Ungaria ori Iugoslavia. Mi se pare semnificativ faptul că, orientându-se spre documentaristică, autoarea nu se oprește la documentul nud, sec: alege *scrisoarea*, mărturie intimă, mai apropiată de viața sufletului, de mișcările lui. De altfel, preocuparea pentru Gozsdu Elek a însoțit-o de-a-lungul anilor, căci, iată, în 2001

Maria Pongrácz Popescu tipărește, la prestigioasa editură budapestană Kortárs, un amplu tom (de peste 700 de pagini) despre același autor. Titlul (în traducerea autoarei, probabil), *Grădina noastră blagoslovită*, pentru *Kertünk Istennel határos*, mi se pare, dacă înțeleg exact, încă mai cuprinzător, incluzând, pe lângă ideea binecuvântării divine, și pe aceea a predestinării.

Trecând la o altă fațetă a muncii doamnei Maria Pongrácz Popescu, vom descoperi *ziaristul*. Și-a început cariera de publicist în 1965 și a lucrat, ne spune ea însăși, „cu pasiune și ardere“, completându-și experiența existențială și, substanțial, pe aceea de scriitor. A condus publicații, a format oameni, s-a implicat. Temperamentul ei, disponibil, deschis pentru celălalt (pentru omul de alături), dar, totodată, interiorizat, nu foarte comunicativ, s-a pliat, cred, excelent activității de gazetar. Munca în redacție și, mai ales, în afara ei, în contact direct cu realitățile, i-a prilejuit cunoașterea unei bogate tipologii umane. Așa că, în paralel, Maria Pongrácz Popescu și-a construit proza originală (proză scurtă și roman), publicată într-un număr însemnat de volume. Încercând să-i încadrez creația, să o plasez într-o paradigmă artistică, voi ține seama de ceea ce singură precizează cu mare acuitate autocritică (în interviul citat). Liniile trasate sunt, pe de o parte, consemnarea unor întâmplări de viață, trăirea intensă a ceea ce contingentul oferă: *stratul epic*; pe de alta, eliberarea, descătușarea „fanteziei creatoare“, ce, transgresând realul, se constituie în „viziunea simbolică“: stratul analizei, al introspecției. Corelația dintre cele două niveluri se face, în general, potrivit viziunii mediate, simbolice. Altfel spus, pornind de la întâmplări concrete, adesea mărunte, de la lumea obișnuită a unor inși obișnuiți, scriitoarea ajunge (trecând peste pragul vizibil și accesibil) în zonele obscure, abisale, ale faptului de conștiință. Acolo găsește motivația adevărată, adâncă, a comportamentelor (uneori ciudate). Acest traseu are, în genere, o *istorie*. Și, poate, tocmai

această „tramă“ face partea cea mai interesantă a textului, fiindcă aici se vedește capacitatea autoarei de a fi asimilat poetica prozei moderne, retorica ei. De obicei acest „proces“ de conștientizare este declanșat (lucru observat, de altfel) de o criză, survenită în biografia personajului: descoperindu-se, luând act de propria-i existență, insul nu mai suportă confruntarea cu ambianța și se refugiază pe tărâmul unor plăsmuiri (adesea, din cele mai insolite, reflex al vieții sale urâte, fără suport). El se caută, își caută identitatea pierdută pe parcursul dăinuirii, în fond, eșuate. În planul expresiei, această pendulare, această coborâre în abisul întunecat al conștiinței, unde adevărul se dezvăluie cu cruzime, se reflectă în alternarea limbajului comun, direct, cu cel transfigurat, metaforic. O serie de „figuri“ – subterfugii semantice – fantasme, himere ale alienării, populează paginile (mă refer, în special, la volumul *Tablouri dintr-o expoziție*, republicat în românește în 1999): coșmarul melcilor, scaunul menghină, umbrele, oglinzile-proiecție frecventă în proza modernă.

Comentatorii cărților doamnei Maria Pongrácz Popescu au pus în evidență, de-a-lungul succesivelor apariții editoriale, atât vocația scrutării, a observației necruțătoare, cât și pe aceea de a fora universul subliminal, precum și talentul de a configura, adică de a da concretețe artistică trăirilor difuze, de-abia bănuite, acelor trăiri pe care doar percepția analogică le poate sesiza. Iată, printre altele, în romanul *Adio insulelor (Bucsu a sigetktöl, 1976)*, insula, „himeră copilărească“, ce-i „servește eroinei ca supapă pentru a evada dintr-o realitate rigidă“, consemnează Andrei A. Lillin („Orizont“, 25/1976): „Cartea Mariei Pongrácz (*Umbra retezată – Az elfűreszelt arnyek*, 1987) exorcizează monștrii pe care-i naște banalitatea“, notează Brândușa Armanca („Orizont“, 5/1988); și, în fine, „intrarea (și instalarea) în postbiografie/.../într-un timp fără dimensiune și într-un spațiu confuz, unde insul nu mai trăiește, ci își supraviețuiește reprezintă nota distinctă a personajelor din nuvelele volumului mai

sus citat“, susține Eugen Dorcescu („Paralela 45“, 30 mai 2000). Sunt sigură că s-ar mai putea glosa în preajma prozei Mariei Pongrácz Popescu. Mă opresc aici, conchizând că, într-un plan ideal, dar și în realitatea faptelor, primele două dimensiuni ale activității scriitoarei – istoria literară și publicistica – s-au întâlnit și s-au împlinit, într-o rezonanță sui-generis, în creația propriu-zisă, realizând un fericit echilibru, o complementaritate productivă a domeniilor (să ne amintim traducerile sale), o personalitate distinctă și puternică.

2002

Scriptură și poezie

Numărul textelor scripturistice versificate, atât în literatura universală, cât și în cea românească este îndeajuns de ridicat. Menționăm câteva: poemele din secolul al VII-lea ale așa-numitului „ciclu caedmonian“, după poetul anglo saxon Caedmon (*Daniel, Exodul, Judith* etc.), *Psalmii* transpuși în versuri de Clément Marot (*Cinquante Psaumes de David*, 1543), de Théodore de Bèze (tot în secolul al XVI-lea), de Jan Kochanowski (*Psaltirea lui David*, 1579) etc.; în cultura noastră: Mitropolitul Dosoftei, *Psaltirea în versuri*, 1673; Vasile Militaru, *Psaltirea în versuri*, 1933; Eugen Dorcescu, *Psalmii în versuri*, 1993, 1997; *Ecclesiatul în versuri*, 1997; *Pildele în versuri*, 1998; *Biblice*, 2003. În mod surprinzător, însă, statutul literar artistic, rolul acestor scrieri în istoria și configurația spirituală ale unei culturi nu au beneficiat, de-a-lungul timpului, de interesul teoretic pe care l-ar merita. După opinia noastră, ele pretind o cercetare mai atentă, nu doar ca formă de exprimare a cuvântului biblic, ori ca tentativă de a-l face cunoscut printr-un înveliș laicizat, ci fiindcă instituie *un mod nou, o formulă inedită* de literatură. În același timp, ele nu sunt accidentale, izolate,

ci aparțin unui ansamblu de opere, de aceeași factură, din alte arte, cum ar fi plastica și, poate, muzica. Dacă, în disputele dogmatice, pictura și sculptura bisericească (creștină) au ocupat un loc important (mai cu seamă în cercuri specializate), o atitudine limpede, privitoare la locul specific, singular, al lucrărilor literare, întemeiată pe analize autorizate, întârzie să vină. Or, având în vedere actul producerii textelor versificate, trebuie să admitem că, în ce le privește, elemente fundamentale ce țin de relația univers tematic/autor, raportul dintre cele două naturi ale omului (uman/divin), limbajul, stilul sunt diferite de discursul literar comun (indiferent de gen, specie, curent etc). În *Ortodoxia în mărturisiri contemporane* (interviuri realizate de Leon Magdan, Ed. Sofia, 1998), Horia Bernea, răspunzând la întrebarea „Credeti că icoana poate fi redusă la nivelul obiectului de artă?“, afirma: „Depinde de formația și deformația artistului, nu mai spun de privitor. În fond, arta icoanei este o culme a artei (...) dar vizează, în orice caz, dincolo de această condiție de artă“. Superioritatea icoanei, susține Horia Bernea, stă în caracterul ei mistic (p. 116).

Nu am făcut întâmplător legătura între *versiunile versificate* ale unor secțiuni din *scrierile sfinte* și arta icoanei. Principiul pe care se întemeiază generarea textelor de acest tip este similar cu acela al picturii la iconari: referentul-obiectul material, dar și cel spiritual mental la care trimite semnul este fix, limitat la textul biblic; nu poate fi nici depășit, nici modificat; el rămâne, întotdeauna, un pasaj din *Scriptură*. Relația dintre cel ce versifică și *acest* referent nu este însă atât de simplă pe cât pare. Cum facem diferența între o icoană fabricată de un simplu mănuitor al penelului și icoana – rezultat al artei? Cum deosebim o icoană a lui Rubliov de una a lui Veronese, spre exemplu? E limpede că între versificările *Psalmilor*, înfăptuite de Clément Marot, Mitropolitul Dosoftei ori, în zilele noastre, de Eugen Dorcescu, pe de o parte, și compunerile, chiar

dacă sunt pătrunse de duhul credinței, ale unor amatori există diferențe notabile. Am spune, accentuând un lucru cunoscut, că spiritul *Scripturii* se exercită cu forță, se manifestă persuasiv, în aceste opere, atunci când expresia este, simultan, produsul imperativului mistic și al celui estetic. Se aplică, așadar, și acestor producții criteriile axiologice la care raportăm orice fapt artistic. Numai că, în cazul prelucrării (în sens superior, creator) a anunțului biblic și al transpunerii lui în alt cod, plastic ori prozodic, referentului (temă, subiect etc.) i se alătură, întotdeauna, asumarea de către artist a obiectului de inspirație. Referentul material (textul propriu-zis) devine, în mod obligatoriu, referent mental, trăire mistică, la care se adaugă viziunea (poetică, plastică) a autorului.

Pe de altă parte, nu mai acționează, cum se întâmplă în general, libertatea autorului (versificator ori pictor) de a recurge la ceea ce numim lectură multiplă, adică de a da un sens sau altul mesajului. Procesul de decodare, pe care-l presupune orice lectură, are aici un traseu linear. Interpretarea fiind încifrată în mesaj, o seamă de elemente (subiective: de sociologie a culturii, de moment, de stil), ce intervin, fără excepție, în înțelegerea oricărui enunț, se elimină. Textul biblic nu poate fi citit decât din perspectiva lui însuși. Stihuitorul, asemenea iconarului, se află în fața unui text imuabil (dar nu constrângător), pe care dorește să-l „traducă“ (uneori termenul este folosit în sens propriu), să-l transfere în poeticitatea vremii sale și în propriul cod existențial și artistic. Limitându-ne doar la fenomenul transpunerii în tipare prozodice moderne a unor secvențe scripturistice, ne gândim, inevitabil, la conceptul de intertextualitate. Operele versificate ale diverselor *Cărți din Biblie* (*Cărțile poetice*, cu precădere) ar putea intra, eventual, în această categorie. Dar cum filozofia mai nouă asupra textului rămâne axată pe o viziune preponderent imanentă, materialistă, ea nu este operantă în cazul de față. Ca atare, trăsătura caracteristică a versificărilor

biblice nu este decât parțial intertextualitatea; definitorie pentru ele ni se pare *interspiritualitatea*. Aceasta nu are natură „dialogică“ (altfel spus, plană), în accepțiunea propusă de unii teoreticieni moderni, ci, mai degrabă, monologică (ierarhizată), întrucât stihuitorul aspiră, invocă, încearcă o mișcare de ascensiune a sinelui către o instanță suverană și eternă. Firește, fiecare stihuitor urmează acest drum în manieră proprie, încât produsul finit determină o abordare *duală*: cititorul regăsește reperul spre care eul artistic s-a îndreptat, dar și trăsăturile distinctive ale personalității auctoriale.

O asemenea întreprindere este o probă dificilă, date fiind atât altitudinea referentului (*Biblia*), care nu este un punct de plecare, ci de sosire (iată o altă diferență față de ceea ce în teoriile despre intertext se numește *hipertextualitate*), cât și necesitatea adecvării limbajului.

Ajunși aici, e potrivit să introducem în discuție conceptul de *atmosferă* („poetica atmosferei“ nu a inclus, din câte știm, până azi, și specificitatea scriiturii despre care vorbim). Teritoriul acesta, extrem de vast, nu poate fi decât aproximat. Ne vom referi, în treacăt, la câteva elemente: în primul rând, presiunea tradiției. Textul versificat după *Scripturi* trebuie să adopte un stil înalt, să apeleze la un univers lingvistic stabil (lexic, sintaxă), să se desfășoare ritualic. Apoi, să satisfacă într-un anumit fel „orizontul de așteptare“ al cititorului religios și în alt fel (opus, în principiu) pe al celui care se declară nereligios. În al treilea rând, se cuvine să răspundă „autoreferențialității“ ș.a.m.d. Or, aceste delimitări și altele asemenea lor sunt foarte nuanțat utilizate de autori. De aceea, este posibil ca lectorul să încerce, simultan, un sentiment de satisfacție (orizontul său de așteptare nu este contrariat) și unul de frustrare. Exemple: cititorul se vede adesea surprins de inovațiile de ordin imagistic ori de extensiunea unor „teme“, procedee care, fără să se îndepărteze de spiritul modelului, tind să potențeze expresia și să-l exprime și pe

autor. Introducerea unor figuri originale (metafore, repetiții, paralelisme etc.), alternarea arhaismului cu neologismul, acolo unde experiența îl deprinsese pe lector cu lexeme vechi, consacrate în textele sacre, efortul de a modula fraza, de a o face muzicală l-ar putea deruta, în primul moment, pe cititorul religios, fixat în anumite tipare, dar, în schimb, toate acestea atrag atenția asupra laturii estetice a textului. Ele aparțin viziunii artistice a versificatorului și apar încă la Mitropolitul Dosoftei. Iată un fragment din *Psalmul 150*, citat, de altfel, ca atare de cercetători: „Lăudaț cu glasuri nalte/De buchine ferecate,/Lăudați-L în lăute,/În psaltiri de viersuri multe...“.

Elementele ce constituie atmosfera presupun, de cele mai multe ori, cum se știe, perpetuarea unor convenții. Astfel, *Ecclesiastul*, stihuit de Eugen Dorcescu (1997), dominat de motivul „deșertăciunii“ („Am cercetat. Și iată, toate sunt/Deșertăciuni. Și goană după vânt...“), este perceput, curent și la o evaluare de suprafață („convențională“), drept un text pesimișt. Autorul stihuitor afirmă însă că numai o mentalitate atee (care nu admite salvare pentru suflet) îl receptează așa. Drama condiției umane, nimicnicia ei se consumă doar în perspectivă pământească. În consecință, versiunea lui Eugen Dorcescu subliniază cu tărie *acest* accent *semantic*: „Iah Elohim din veșnicii ascuns e,/Dar are sub privire toate cele./De la noianul mării, pân' la stele./Și judeca-va lucrurile-ascunse –/Pe toate: Fie bune, fie rele“.

Aceste câteva observații nu epuizează nici pe departe subiectul propus. Ele ar dori să atragă atenția asupra unui tip de poezie, singular ca factură și, după credința noastră, de mare importanță spirituală și culturală.

Paralela 45, 2001-2002

Cuprins

Elemente ale simbolismului în lirica lui Arghezi	7
Procedee de evocare în poezia lui Șt.O. Iosif	17
Critică, eseu („Orizont“ 25)	31
George Călinescu și „tehnica exterioară“ a poeziei	35
Teoria versului din perspectiva moștenirii literare	37
Natură și istorie: George Drumur	42
Rimă și diacronie	44
Tudor Arghezi: „Belșug“. Analiză prozodică	46
Octavian Goga în evoluția versului românesc	55
George Bacovia – poezie și contrapunct	59
Relația folclor – literatură din perspectiva transformării textuale	62
La relation titre – texte (Sur la prose de Sorin Titel)	72
O transformare de text: „De-ar fi mijloace“ de M. Eminescu ..	87
File de dicționar (Traian Liviu Birăescu, Alexandru Jebeleanu, Franz Liebhard, Sofia Arcan, Alexandra Indrieș, Dorian Grozdan, Ion Maxim)	98
Certitudinea incertitudinii	113
Recitindu-l pe Goga	116
Prin ce rămâne, totuși, „Miorița“ reprezentativă?	118
Eminescu – „Învieră“	120
Ioan Slavici și intuiția marelui mister	122
Un scriitor uitat: Cassian R. Munteanu	125
Un personaj – parvenitul	127
Timpul și poezia Patimilor	130
Comunicarea mistică la Tudor Arghezi	132
Poezie și eternitate	138

Psalmi și psalmiști în literatura română	139
Un poem mereu actual: „Viața lumii“	142
Motive biblice în poezia lui Eminescu	145
Abandonarea unei bune tradiții în poezia românească	148
Edenul, infernul și poezia	151
Poezie populară – poezie „cultă“. Lecția lui Blaga	154
Titlul – semn de continuitate spirituală	158
Octavian Goga: „Noi“	161
Alegoria și capodopera	164
Poezia de Crăciun	166
Geniul Eminescian și conștientizarea exilului lăuntric	170
Un întemeietor – G.I. Tohăneanu	172
Glosă la un antipastel	174
Psalmi mesianici	177
Lumină lină	180
Forța spirituală a limbii	182
Maria Pongrácz Popescu: Schiță de portret	185
Scriptură și poezie	188

Tiparul executat la



Imprimeria

MIRTON

Timișoara, str. Samuil Micu nr. 7

Tel.: 0256-225684, 0256-272926;

Fax: 0256-208924

E-mail: mirton@mail.dnttm.ro

www.mirton.ro